QUADRANTE 4

CONTO CORRENTE POSTALE

RIVISTA MENSILE

AGOSTO ANNO XI

MASSIMO BONTEMPELLI

P. M. BARDI: DIRETTORI

I TESSUTI IMPIEGATI ALLA TRIENNALE

sono per la massima parte, se posti in opera all'esterno, soggetti ad esposizione al sole o all'acqua, durante i violenti temporali estivi. Del pari le stoffe per tappezzerie e tendaggi interni, dovendo essere spesso lavati richiedono particolari doti di resistenza.

Tutti i tessuti tinti con colori

INDANTHREN

hanno dato una perfetta prova delle loro specifiche e insuperate qualità di resistenza a tutti gli agenti deleteri e per questo sono stati impiegati anche nella **casa popolare** per tende e tovaglie, là dove erano richieste particolari doti di lavabilità e resistenza.

TRIENNALE DE MILAN

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES ET DE L'ARCHITECTURE MODERNE

MAI - SEPTEMBRE

FACILITÉS DE VOYAGE

QUADRANTE 4

D i r e t t o r i :
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Concessionari esclusivi per la vendita:
A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

S O M M A R I O
(a g o s t o X I)

LA RIVOLUZIONE "CONSEGNA" DI MUSSOLINI

La consegna data a Rino Parenti Segretario Federale di Milano da Mussolini è un documento di stile che oltrepassa i limiti delle Segreterie provinciali del Partito, per saturare tutte le zone delle gerarchie fasciste.

Ogni tanto Mussolini dà la sveglia ai frenetici, agli smaniosi, a tutti coloro che nel Fascismo non hanno attinto la sua nuda, umana, mistica morale. E se la sveglia viene, segno è che della sveglia Mussolini ha avvertita la necessità.

Si tratta di una lezione di stile che andrebbe affissa nell'appartamento, nell'ufficio e nell'automobile di tutti coloro i quali sono preposti a una carica che per qualsiasi grado deve essere specchio di parsimonia, di sacrificio, di onestà scrupolosissima. La verità vera è che la maggior parte dei gerarchi fascisti non ha bisogno di quel «memorandum»; ma pensiamo che la sua diffusione giovi per tutti.

« Non modificare le proprie abitudini e il proprio sistema di vita, in nessun modo »: ognuno che l'ha modificato o che aspira a modificarlo rifletta sull'importanza di questo ordine. La carica va considerata come un dovere da compiere, non come un benessere da raggiungere.

Le parole di Mussolini sono di quelle in cui il popolo riconosce il suo Capo buono, giusto e severo, che interpreta un'aspirazione collettiva. Perchè bisogna osservare che il giudizio di Mussolini sulle tube, sull'eccessivo automobilismo, sui locali di lusso e quant'altro è lo stesso giudizio del popolo.

E' codesto il vero rilievo da scrivere sulla consegna: l'identità assoluta di pensiero di Mussolini e del popolo, il sentimento eguale, che si matura e che si esprime quando la necessità del richiamo si manifesta più urgente.

Ognuno istituisca dunque il suo esame di coscienza e rifletta sulle decisioni del Duce, tenga sempre puntualmente presente lo stile della Rivoluzione, che è buon senso e comprensione della vita propria nel rapporto di quella degli altri, abolizione dei gesti, parole, scritture inutili e retoriche, disinteresse assoluto, zero individualismo, il massimo del cameratismo, franchezza di discussione, lealtà vigile in ogni istante.

1) Non frequentare di giorno e meno ancora di notte i cosidetti locali di lusso del centro, ristoranti, teatri, ecc.

2) Andare il più possibile a piedi e quando necessario adoperare una macchina « utilitaria ». Meglio ancora la moto.

3) Nelle cerimonie ufficiali niente tubi di stufa sulla testa, ma la semplice Camicia Nera della Rivoluzione.

4) Non modificare le proprie abitudini e il proprio tenore di vita, in nessun modo.

5) Fare rigorosamente il proprio orario di ufficio e ascoltare il massimo numero di persone, con la più grande pazienza e umanità.

6) Frequentare i rioni operai e andare non solo moralmente, ma « fisicamente » tra il popolo specie in questi tempi di difficoltà.

Non si è fatta una Rivoluzione per creare una posizione ai rivoluzionari (veri e finti veri): Mussolini ha realizzata la Rivoluzione Fascista per un popolo, per l'universalità. Perciò si vada oltre e in profondità nell'interpretazione della « consegna ».

E vi si trovi anche un mònito contro le vanità. Il Fascismo è la religione la più terribile nemica delle vanità. Anche dei vanitosi in trentunmilionesimo purtroppo formicolanti.

P. M. B.

AVVENIRE DELLA CORPORAZIONE

Rileggiamo la Carta del Lavoro. La seconda dichiarazione, fra l'altro, dice: «Il complesso della produzione è unitario dal punto di vista nazionale; i suoi obbiettivi sono unitari e si riassumono nel benessere dei singoli e nello sviluppo della potenza nazionale». Si legge nella dichiarazione settima: «Lo Stato corporativo considera l'iniziativa privata nel campo della produzione come lo strumento più efficace e più utile nell'interesse della Nazione. L'organizzazione privata della produzione essendo una funzione di interesse nazionale, l'organizzatore dell'impresa è responsabile dell'indirizzo della produzione di fronte allo Stato». La dichiarazione ottava comincia con questo periodo: «Le associazioni professionali di datori di lavoro hanno l'obbligo di promuovere in tutti i modi l'aumento, il perfezionamento della produzione e la riduzione dei costi». Dice infine la dichiarazione nona: «L'intervento dello Stato nella produzione economica ha luogo soltanto quando manchi e sia insufficiente l'iniziativa privata o quando siano in gioco interessi politici dello Stato. Tale intervento può assumere la forma del controllo, dell'incoraggiamento, della gestione diretta». Abbiamo voluto dilungarci in queste citazioni perchè ci paiono essenziali per contrassegnare la materia e tracciare i confini del nostro argomento.

Dato che il complesso della produzione è unitario dal punto di vista nazionale, e che i suoi obbiettivi sono unitari e si riassumono nel benessere dei singoli e nello sviluppo della potenza nazionale, ne consegue che la politica economica dello Stato fascista deve perseguire lo scopo di rendere contemporaneamente massimo quel benessere e massima la potenza nazionale, e per questo motivo deve evidentemente essere subordinata alla sua politica generale. Noi troviamo anzi che c'è persino dell'artificioso nel considerare, se non forse per ragioni di studio analitico, la politica economica separatamente dalla politica generale. Non è forse uno dei fini essenziali dell'attività dello Stato, quello di procacciare il massimo benessere e la massima potenza della Nazione? E non deriva ovviamente che qualunque attività dei cittadini isolati o associati debba convergere a quel fine ultimo, o, se ne diverge, esservi richiamata coercitivamente o stroncata?

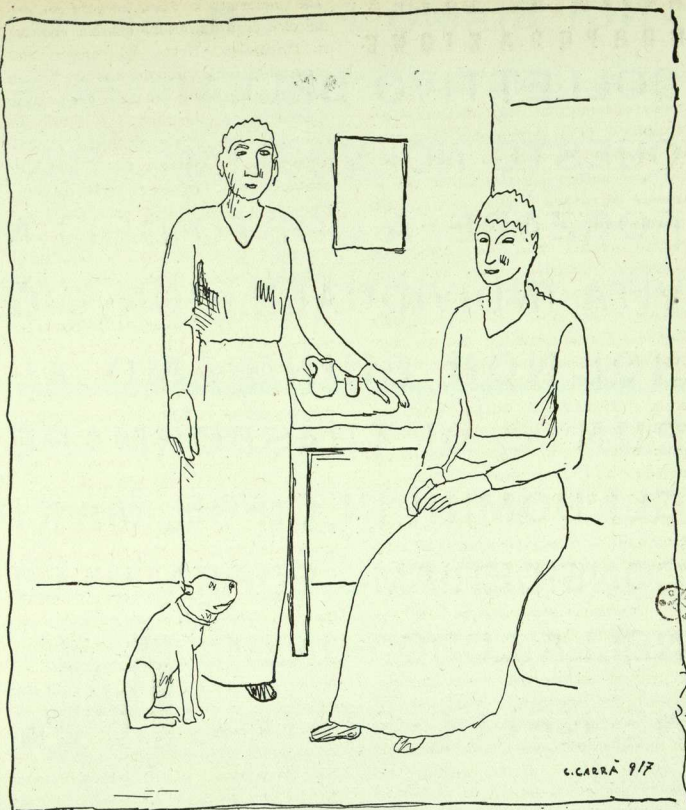
Ciò malgrado lo Stato corporativo, come dice la dichiarazione settima, considera l'iniziativa privata nel campo della produzione come lo strumento più idoneo per il conseguimento di quel fine; ma le ricorda che è responsabile di fronte ad esso, che esso la tiene d'occhio e non tollera che, per fini egoistici, si metta in contrasto con l'interesse della Nazione. Di tutte le dichiarazioni della Carta del Lavoro, questa parte della dichiarazione settima è la più difficile da mettere in pratica. E' inutile perder tempo a dirne le ragioni. Finora il Governo fascista ne ha vigilato l'osservanza soprattutto mediante l'azione diretta del Duce e di Ministri dei Dicasteri interessati, sui vari organi sindacali, su gruppi di imprenditori e anche su imprese singole. Più di rado è intervenuto con provvedimenti di legge, fra i quali, tipici e recenti per non dire di altri, quello che sottopone ad autorizzazione governativa l'impianto di nuove industrie, e quello che stabilisce il grado alcoolico dei vini che possono essere messi in vendita fuori dei comuni in cui sono prodotti. Gli organi sindacali hanno funzionato da leve di comando di cui il Governo si è servito con avveduta ponderazione, come era saviamente da farsi in un campo d'azione in cui gli insegnamenti di passate esperienze erano monchi ed equivoci, perchè quelle esperienze erano state imperfette e spesso viziate da promesse false o falsate. Ponderazione che potè essere suggerita dall'incessante mutare di situazioni a cui la stabilizzazione monetaria prima, la crisi poi, ci hanno fatto assistere, dall'epoca in cui i primi e definitivi fondamenti dello Stato corporativo furono posti, in attesa di costruirvi sopra con sapiente gradualità.

Ormai una nuova e vasta esperienza si è formata. Le organizzazioni sindacali sono sorte, si sono sviluppate, modificate, consolidate. Hanno potuto venire a contatto, conoscersi, formarsi una coscienza dei loro diritti e doveri, prefiggersi programmi, costituirsi delle gerarchie e degli uffici sperimentati e competenti. Ognuno sa qual'è il suo posto: non ci sono usurpazioni nè abdicazioni. Esiste il Consiglio Nazionale delle Corporazioni, organo supremo di collegamento e di contemperamento, in cui le varie tendenze confluiscono, ogni esigenza può essere equamente valutata, le proporzioni che i singoli interessi assumono nel quadro dell'economia nazionale possono essere misurate con soddisfacente approssimazione. Siamo giunti al punto in cui, senza timore di commettere gravi errori e ingiustizie, si dovrebbe poter dire chi deve venir prima e chi deve venire dopo. Ogni organizzazione ha studiato i suoi problemi con una passione, con un interesse che in tempi passati non si sarebbero potuti immaginare: i problemi di ognuna possono ora essere esposti nei loro elementi fondamentali e controllabili in modo che chi deve giudicare e decidere possa farlo con tranquilla coscienza. A questo punto però ci permettiamo di fare una proposta. Per garantire uniformità di criteri in tutte le ricerche da farsi sui problemi che interessano, non solo le due principali categorie di datori di lavoro e lavoratori, ma anche le varie categorie produttive, ci sembra assai utile, che tali ricerche siano sottoposte alle direttive e al collaudo dell'Istituto Centrale di Statistica, che già si trova alle dipendenze del Capo del Governo. L'Istituto Centrale di Statistica dovrebbe diventare lo strumento principale della politica economica nazionale. Il suo intervento assicurerebbe l'uniformità dei rilievi, specialmente importante quando questi rilievi debbono servire di base per la risoluzione di conflitti d'interessi, perchè differentemente, ognuna delle parti potrebbe sempre, a torto o a ragione, avere il sospetto che i dati forniti dall'altra parte siano manipolati per la circostanza.

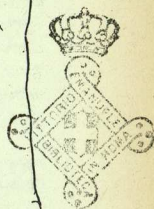
Ritornando al nostro discorso volevamo dire, in poche parole, che il tempo è ormai maturo per la realizzazione di una nuova fase nello sviluppo del sistema corporativo. Nuova fase da ravvisarsi nella costituzione della Corporazione di Categoria, decisa dal Duce nella riunione del Comitato Corporativo Centrale del 15 maggio scorso. Rimandiamo a quanto i giornali pubblicarono il giorno successivo circa i precedenti dell'istituzione, specialmente per quanto riguarda il Consiglio Nazionale delle Corporazioni, e il vero e proprio carattere di corporazione delle due sezioni. Qui vogliamo discorrere di quelli che per noi sono i compiti e le possibilità della nuova corporazione, i caratteri che le daranno una particolare fisionomia, i fini che costituiscono la sua ragion d'essere, e senza il raggiungimento dei quali sarebbe soltanto una sovrastruttura pressochè inutile.

L'attività corporativa che si è svolta sinora è stata occupata con soverchiante prevalenza dalla disciplina dei rapporti di lavoro. Non possiamo dire che il suo svolgimento sia stato facile e incontrastato, ma esso è enormemente meno dif-

ficile dello svolgimento dell'attività che dovrà regolare i rapporti fra le varie categorie di produzione. La disciplina dei rapporti di lavoro può essere stabilita e regolata col freno di norme molteplici che ritroviamo nella legislazione sindacale, nella Carta del Lavoro, e, ormai, in una foltissima, se anche tuttora confusa, giurisprudenza; i rapporti fra le varie categorie di produzione non possono essere regolati che per estimazione, e occorre che il meccanismo regolatore sia congegnato in modo che l'estimazione aderisca sempre alla realtà.

Per parlare meno genericamente, la Corporazione (diremo d'ora in poi, indifferentemente, corporazione e corporazione di categoria) dovrà coordinare le varie produzioni della sua categoria ora promovendo lo sviluppo di talune di esse, ora frenandolo, ora imponendone addirittura la riduzione. Compiti formidabili nell'esecuzione dei quali si richiede quella marcia graduale e sperimentale che è stata seguita finora dal regime corporativo. Tanto per fare un esempio, che può essere di attualità, quando si trattasse di restringere la produzione di una data materia che debba essere elaborata da altre industrie della stessa categoria, bisognerà evidentemente andare a ritroso di produzione in produzione fino alla materia greggia prodotta dall'agricoltura e cavata dalla miniera. I produttori interessati saranno numerosi. Limiteranno tutti la produzione secondo una certa quota, oppure la produzione sarà smessa o ridotta da qualcuno? E se soltanto da qualcuno si dovrà badare a ridurre la produzione nelle imprese a costi più alti, oppure si dovrà seguire qualche altro criterio per esempio quello di vedere se nella località la mano d'opera trova collocamento più facilmente che in un'altra località? Perchè, se, come dice la dichiarazione ottava, le associazioni professionali di datori di lavoro hanno l'obbligo di promuovere in tutti i modi l'aumento, il perfezionamento della produzione e la riduzione dei costi, sarebbe strano che le imprese che si sono meglio segnalate nell'adempimento di quest'obbligo non debbano essere trattate più favorevolmente delle negligenti. D'altra parte come essere sicuri che i costi siano calcolati nelle varie imprese in modo comparabile? E se spunta una nuova impresa che abbia capacità e mezzi di produrre a costi più bassi di tutte le altre, potrà essa liberamente impiantarsi e fare concorrenza alle rimanenti e obbligarle a tirar giù i

prezzi, anche se sia stabilito che il genere di produzione della nuova impresa debba essere limitato? Perchè, ricordiamocelo bene, e lasciamo stare questo eccezionale tempo di crisi che non durerà sempre, tante volte, quando si trova che bisogna limitare una data produzione, è soltanto perchè non fa comodo abbassare i prezzi. E' lecito, ed è proprio sempre conforme all'interesse nazionale, che tutti i cittadini debbano pagare una merce più cara del necessario soltanto perchè un gruppo di persone ha fatto male i suoi conti?

Anche da un'impostazione grossolana di questi problemi si vede subito quali difficoltà intricate e pericolose si parino davanti ad un'attività penetrante della corporazione. Per noi si tratta di difficoltà paragonabili a quelle posizioni nemiche che in guerra piuttosto che prendere di assalto conviene far cadere per aggiramento. La funzione della corporazione, a nostro avviso, deve ridursi alle proporzioni di un servizio di guardia e di consulenza. Anche in avvenire, fin che predominerà l'iniziativa privata, la corporazione non potrà andare molto più in là, perchè è una cosa delle più difficili che si possano immaginare lo studio da parte di un corpo collettivo delle condizioni di varie imprese di una categoria, il deliberare con giustizia sui loro problemi, e il decidere della loro nascita, della loro vita e della loro morte.

Compito della corporazione di categoria sarà quello di vigilare che tutte le imprese che raggruppa possano lavorare in eguali condizioni di concorrenza, evitando che una soverchi l'altra in maniera illegittima, impedendo che quelle destinate a cadere rimangano in piedi parassitariamente con improvvide sovvenzioni bancarie. A questo proposito anzi sarebbe utile che la vigilanza della corporazione si estendesse ai rapporti tra le sue affiliate e le banche. E così, se le corporazioni di categoria fossero già in vita, sa-

«NOI SIAMO PER IL SENSO COLLETTIVO DELLA VITA, E QUESTO NOI VOGLIAMO RINFORZARE, A COSTO DELLA VITA INDIVIDUALE. CON CIÒ NOI NON GIUNGIAMO AL PUNTO DI TRASFORMARE GLI UOMINI IN CIFRE, MA LI CONSIDERIAMO SOPRATUTTO NELLA LORO FUNZIONE NELLO STATO». M.

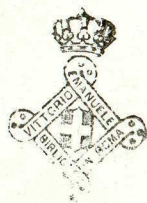
rebbe d'accordo con loro che dovrebbe procedere l'opera dell'Istituto mobiliare italiano, e dell'Istituto per la ricostruzione industriale, e sempre dopo approvazione di organi superiori alle corporazioni medesime. La vigilanza che la Banca d'Italia già esercita sugli istituti bancari, sarebbe utilmente completata e potrebbe anche essere illuminata da una contemporanea vigilanza delle corporazioni sulla clientela degli istituti medesimi.

Per le imprese esportatrici un lavoro assai proficuo potrebbero svolgere le corporazioni nell'agevolare l'opera dell'Istituto Nazionale dell'Esportazione, impartendo norme ai corporati sulla forma e sulla finitura delle lavorazioni in modo da agevolarne lo sbocco sui mercati stranieri. Quando si tratta di proteggere una industria con creazione o aumenti di tariffe doganali, la corporazione di categoria sarà l'organo più competente a fare precise proposte, anche per la protezione parallela delle industrie che elaborano il prodotto delle prime che si proteggono: la legislazione doganale diventerebbe qualcosa di studiatamente sistematico, facile da intendere e da manovrare. E la corporazione sarà pure l'organo più adatto per combattere ogni forma di concorrenza sleale.

La corporazione di categoria non è però ancora l'organo idoneo a tradurre in pratica l'osservanza del principio della dichiarazione settima, pur ammettendo che può essere uno strumento efficace per ottenerla.

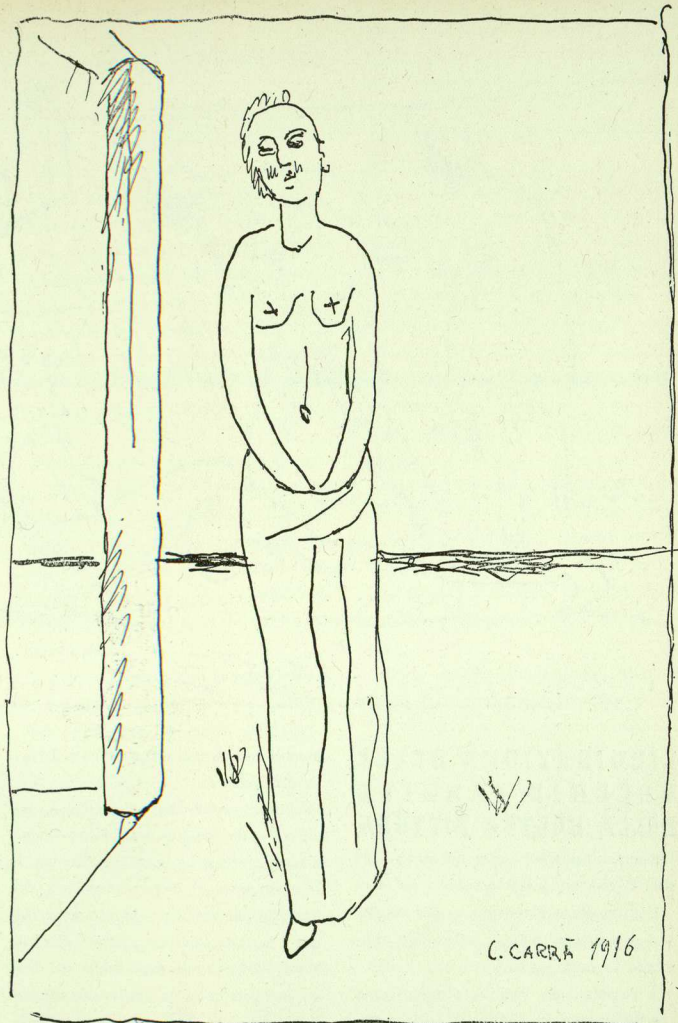
E' naturale che ogni corporazione tenda a mettersi in concorrenza con le altre per far prevalere i proprii interessi, che sono gli interessi della organizzazione dei datori di lavoro e lavoratori che la costituiscono. Sarà facile che venga invocata la tutela delle sue attività in nome dei superiori interessi della «produzione nazionale» o anche semplicemente della «produzione», perchè non ci sarà mai nessuno al mondo a reclamare aiuto da altri per il solo confessato motivo di guadagnare di più o perdere di meno o non perdere o guadagnare ancora. E in seno alla corporazione non ci sono organi che garantiscano il rispetto dell'interesse nazionale; il quale non consiste nell'interesse superiore della produzione o in qualche altra astratta e comoda entità, ma nel «benessere dei singoli» e nello sviluppo della potenza nazionale». E poichè non si può ritenere che tutte le produzioni servano per lo sviluppo di questa potenza e quindi debbano essere mantenute con sacrifizio di tutti i cittadini, per le altre produzioni l'interesse nazionale consisterà nel basso prezzo. Nella corporazione non esistono organi atti ad orientare decisamente la loro azione verso il ribasso dei prezzi: forse i commercianti al minuto, come osserva il prof. Carli, ma la loro influenza non è detto che sia decisiva; non certamente i lavoratori i quali saranno interessati innanzi tutto a conseguire le rimunerazioni più elevate, e non sarebbe certo col propugnare il ribasso dei prezzi delle merci da essi prodotte che potrebbero raggiungere l'intento.

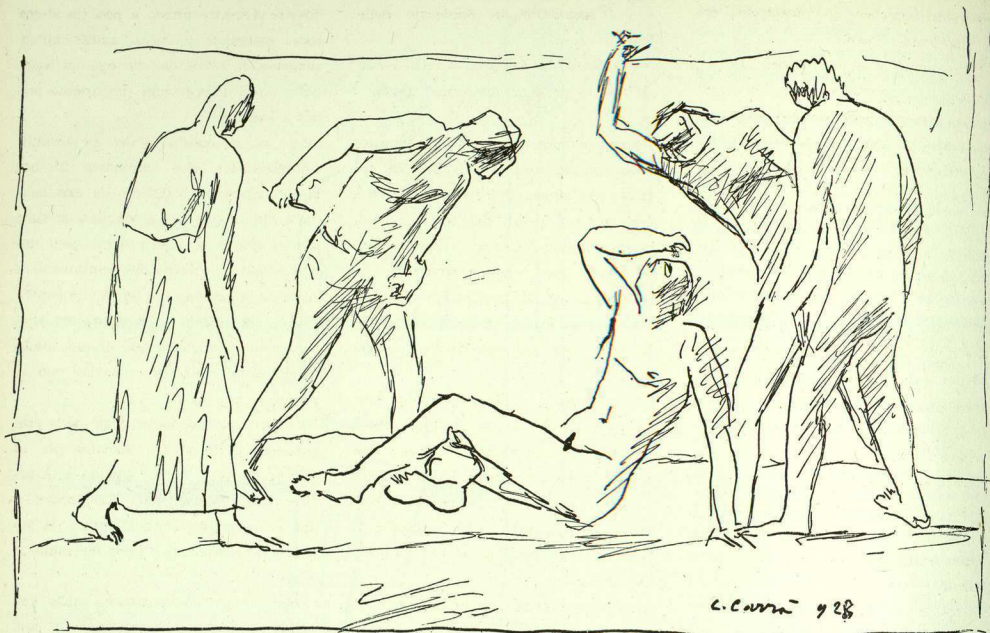
Qualche scrittore ha messo giustamente in rilievo che l'organizzazione corporativa dovrebbe prefiggersi lo scopo di impedire quegli eccessi di talune produzioni a largo consumo che sono le cause determinanti delle crisi. Giustissimo. E questo scopo coincide, secondo noi, con gli obbiettivi della produzione nazionale quali sono prefissati dalla seconda dichiarazione della Carta del Lavoro. In altri termini, la produzione deve, in linea di massima, adattarsi alle esigenze del consumo, e organizzarsi con sufficiente elasticità per variare secondo le mutazioni di quello. Non deve accadere il contrario; non deve cioè il consumo essere sforzato a conformarsi ad un'organizzazione produttiva pronta a mutare soltanto quando non ne restino lesi gli interessi di certi gruppi. Eppure la pretesa che il consumo debba adattarsi alla produzione, o che per lo meno rimanga qualcosa di statico di immutabile, un dato fisso, esiste, forse inavvertita, non solo nei piani economici sovietici, ma in tutta la loro figliolanza mondiale che è da ricercarsi anche nei molti sindacati, *trusts*, cartelli, consorzi, sorti su tutto il globo nell'illusione di rendere perpetua un'era di lauti profitti. Ed è l'errore che vizia le dottrine dei *tecnocrati* americani. I cittadini di una nazione non sono come i soldati in una caserma ai quali si assegnano date razioni di quei dati viveri, e quel dato equipaggiamento. Ognuno ha i propri gusti, molti dei quali identici a quelli di altre perso-

Mussolini - Luglio del Patto a Quattro (fotografia esclusiva di Ghitta Carell per «Quadrante»).

ne ma con diversa misura, e ha la propria maniera di soddisfarli. Fare che ciascuno possa soddisfare i gusti suoi a modo suo, senza dar noia al prossimo, e senza danneggiare la collettività a cui appartiene, è una delle più alte manifestazioni del progresso umano.

L'ordinamento corporativo col promuovere l'iniziativa privata dimostra appunto di voler tendere a questo fine, nei limiti della dipendenza in cui si trova l'economia nazionale dall'economia mondiale. La corporazione di categoria col mettere in contatto tutta una serie di gruppi produttori può evitare che alcuni di essi sopravvalutino la grandezza del potere d'acquisto dei loro clienti, e ingrandiscano il volume della loro produzione al punto da non potere più vendere a prezzi rimuneratori, e siano quindi obbligati a ricorrere ad artifizi, pressioni, agitazioni, manovre per liquidare le giacenze improvvisamente formatesi.

Su tutta una corporazione potranno organi superiori e il governo medesimo manovrare per stimolare in modo armonico e uniforme tutte le produzioni di una categoria o limitarle.

Ma la tutela dell'interesse nazionale o più ristrettamente dell'interesse dei consumatori non potrà essere funzione che di questi organi superiori (Consiglio Nazionale delle Corporazioni) e soprattutto del Governo. Ai quali organi superiori e governo la corporazione di categoria faciliterà questo compito di tutela dando il modo di non frastagliare eccessivamente la loro azione di sorveglianza e di direzione, che cadrà su un numero ristretto di centri principali e non dovrà disperdere il suo potere caoticamente in infinite diramazioni. E' indispensabile però che agli organi superiori alla corporazione di categoria possano far capo e reclamare giustizia tutti coloro che in seno alla corporazione stessa corressero il pericolo di essere sopraffatti dalla coalizione di interessi minacciati da loro feconde e libere iniziative. Nei tempi facili c'è poco da regolare. Anche coloro che operano male e inavvedutamente procedono con poca difficoltà. Ma in tempi difficili o poco facili i meno abili, i meno efficienti in condizioni di libera concorrenza corrono il pericolo di essere schiacciati dai migliori, e allora pretendono di legarli a sè, di farli solidarizzare con la propria sfortuna, e intrigano per mantenersi in vita con forme di produzione regolata e controllata o altro che dir si voglia, sotto le quali forme le imprese moriture sperano

di sopravvivere a danno di quelle sane e vitali, che hanno naturalmente il diritto di ingrandirsi al posto di quelle che devono scomparire. I pericoli dei monopolii e delle chiusure dei gruppi sono latenti in ogni forma di associazione produttiva. Contro di essi le precauzioni non sono mai troppe. L'ordinamento corporativo deve proteggersi da questi pericoli, creare l'ambiente atto al rigoglioso sviluppo di energie nuove e non a prolungare la vita di energie declinanti sotto speciosi pretesti di dar lavoro agli operai o difendere l'integrità di passati investimenti di capitale. In regime fascista la mano d'opera sta diventando facilmente mobilizzabile, e quanto agli investimenti di capitale ricordiamoci che ogni nuovo progresso implica il parziale sacrifizio di investimenti di capitale precedentemente avvenuti. Ci sarà chi perde e ci sarà chi guadagna; ma il perdere non è una ragione sufficiente perchè sia impedito ad altri di guadagnare quando, nello stesso tempo, fanno progredire l'economia del paese.

BERNARDO GIOVENALE

LIQUIDAZIONE DELLE VECCHIE PARTITE DELLA NOSTRA PITTURA

Dobbiamo essere proprio noi a ripetere che il cosiddetto novecentismo ha agevolato un clima rinnovato, e tale da far godere vantaggi reali a tutta indistintamente la nostra pittura?

Ci risparmiamo codesta dimostrazione perchè ognuno sa che nelle antiche polemiche, in mezzo al *ma* e al *se* degli stessi novecentisti, fummo noi nelle posizioni più avanzate, tanto avanzate che il Prefetto di Milano, una volta, sequestrò *L'Ambrosiano* per certo nostro articolo fuori dei gangheri (riconosciamo: fece bene). Vorremmo ristamparne alcuni punti se l'osservanza di un provvedimento governativo non richiamasse in noi il più scrupoloso senso di disciplina. Ma ricordiamo volentieri le nostre antiche polemiche, il nostro fervore generoso in favore dei pittori che rinnovarono l'aria troppo accademica e troppo molle dell'arte italiana.

I pittori novecentisti, o meglio — per amore della massima precisione — quei dieci pittori novecentisti assaltarono le vecchie posizioni dell'arte decaduta alla burletta del mestiere con un mezzo ardito, la polemica, la pittura polemica. Fecero impressione negli occhi del borghese i manichini, la « metafisica », i piedoni grossi, le facce color terra e quant'altro discordava con la tela correntemente dipinta. L'esagerazione attizzò il discutere, richiamò in un cerchio molti giovani, determinò la prima benefica stanchezza verso la cartolina illustrata.

Insomma ci si accorse che Carrà aveva ragione. (Diciamo Carrà per riassumere in un nuovo maestro la pittura di quest'epoca). Fu avvertito che all'Italia si doveva dare una nuova pittura: rimasta in arretrato nell'ottocento — lo confessiamo candidamente in sede critica, dopo il giudizio personale di Emilio Bodrero —, la nostra pittura non aveva ricevuto dall'ambiente gli stimoli utili alla sua vita: anemica, senz'ideale, molto piccolo borghese.

Venne la Guerra, venne la Rivoluzione. Le belle avventure italiane immisero nell'arte sangue nuovo, nuova vita, per la prima volta immisero l'effervescenza. È il « novecentismo »: sono le prime mostre di Milano che dànno un parallelo tra la nostra vita civile e l'arte. Si esagera in politica, si esagera in arte; colpi di spugna in politica, colpi di spugna in arte; innovamento in politica, innovamento in arte. Noi vediamo con precisione lo specchio dell'arte nella politica di questi ultimi venti anni.

La Guerra non poteva dare una pittura con i cherubini. I disegni di Mario Sironi non potevano essere che calcati, rudi, irruenti. Giacomo Grosso logicamente non si mosse dalle sue pettinature a colori. È il tempo. Il tempo è quello che è. Così noi vediamo svolgersi il « no-

vecentismo », identificarsi con le idee che animano la formazione dei sindacati degli artisti, presiedere all'ordinamento delle esposizioni, dilagare.

Tutto questo è a conoscenza di ogni lettore. Il fenomeno si svolge in architettura con una certa analogia. La polemica della pittura si è condotta traverso un' esagerazione soggettistica e tecnica; la polemica dell'architettura traverso una reazione contro la decorazione e lo sperpero. C'è un'equivalenza tra un'architettura *liberty* e una pittura *liberty*.

Chi fa una cosa, chi assume un'iniziativa e gli va bene, vorrebbe che andasse sempre bene. Vorrebbe che durasse per l'eternità, o almeno per la sua eternità. Così il « novecentismo » in pittura. Ingrossatosi, rimpinzatosi, selezionatosi, accoccolatosi negli interessi che maturano accanto all'arte come in qualsiasi altro albero della vita, il « novecentismo » non vuole sentire parlare del suo compito esaurito.

Accasermato nelle cariche sindacali volle forzare la mano nella politica della pittura. Ci fu un momento in cui noi proponemmo — e fummo impopolarissimi di colpo — che alle mostre sindacali dovessero esporre tutti indistintamente gli iscritti alle organizzazioni: perchè capivamo che le giurie di parte novecentista esageravano un tantino. Ciò serviva anche di reazione all'inaugurazione di alcuni noiosi casi di incrostazione « novecentista », pieni di incognite.

Fautori del « novecentismo » (problema di tempo, aderenza e adeguatezza con il tempo), fummo tra i primi a notare francamente i pericoli dell'accademia novecentista.

(Un giorno racconteremo storie formidabili, come quella di un pittore di provincia che si presenta per l'iscrizione al segretario del sindacato e gli mostra alcuni suoi quadri.

— Non c'è male: però i cieli bisogna farli più cupi, le figure più grosse, le case basta accennarle: guardi il catalogo del « 900 ».

— Ma scusi — rispose il neofita — lei chi è?

— Il segretario del Sindacato Belle Arti.

— Soltanto da Raffaello accetto consigli — e se ne andò sbattendo l'uscio).

Questo per dire che tanti errori nascevano uno più terribile dell'altro. Si andava verso la maniera. La maniera « novecentista » è oggidì più seccante della maniera impressionistica. Il rinnovamento doveva, deve avvenire spontaneo. L'enunciazione di un verbo deve trovare il suo consenso franco. Ci piace più un antifascista che un fascista per convenienza.

Un'altra grave colpa fu quella di aver un giorno scritto: « a un pittore fascista pecione, noi preferiamo un pittore non fascista buono ». Ci fu un momento, cinque o sei anni fa, in cui si voleva « fascistizzare » la pittura: « fascistizzare » la pittura voleva dire, in sostanza, « novecentizzarla ».

Vogliamo precisare che il provvedimento e certi atti di forza furono necessari. Però prolungare gli scatti subitanei e giustificati dalle situazioni di un tempo, fino all'infinito è perlomeno ridicolo. Lo Squadrismo è durato nel primo tempo della Rivoluzione. Oggi si dice, in certi casi, « ci vorrebbe un poco di Squadrismo », ma sono frasi nostalgiche: tutti sanno che le idee dello Squadrismo sono quelle del governo di Mussolini.

Il tempo ha assimilato l'idea dello Squadrismo, l'idea della Rivoluzione. Ogni atto nel tempo si assimila per la parte che ha di buono, e lo si espelle per la parte che ha di meno buono.

Siamo dell'avviso che la pittura italiana abbia assimilato tutto il buono che c'era nell'idea novecentista. Noi vediamo oggi che tanti artisti si sono aggiornati, che hanno beneficiato del clima; vediamo i giovani che vengono su per la strada spianata dalle nostre polemiche, forse inconsapevoli delle stesse nostre polemiche.

Possiamo essere felicissimi di quest'esito fortunato della nostra impresa. Pensiamo che al tempo dell'impressionismo dovette avvenire presso a poco la stessa cosa: assimilato il buono, addio impressionismo. E' fatale che sia così: si legga nella storia della pittura (imparando prima a leggere).

Per noi, in questa estate, gli accaniti « novecentisti » che vorrebbero il loro ideale imperante e distinto da una bandiera ammiraglia per scorazzare su tutti i mari, fanno la stessa figura degli impressionisti in ritardo che continuano a ricalcare le loro pastette fino a disgustarci.

Tanto più quando il « da dire » del « novecento » assomiglia a uno di quei dischi vecchi caduti in terra e incollati con la resina.

Noi sentiamo che la stagione delle esagerazioni è finita. La polemica per la pittura nuova è finita. Quando si è arrivati alla Mostra della Rivoluzione e alle prove murali della Triennale, la polemica « novecentista » deve far punto e basta.

Siamo stanchi della maniera, della formula, della cifra « novecentista », di questa sconclusione, di questa pittura con il delirio tremens, pessimista, piena di incertezze, frammentistica.

Basta con il quadretto acefalo, basta con la nuova accademia retorica, basta con tutto il clichè novecentistico.

La polemica è finita. Ora costruiamo con l'animo sereno. La Rivoluzione Fascista concreta in opere serene il suo destino: l'arte deve rispecchiare codesta concretezza di opere serene.

Quando ci sarà bisogno dello scossone, lo daremo. Quando dovremo ricominciare, ricominceremo. Ma per intanto andiamo al lavoro più sereni, più fiduciosi.

I « papà » novecentisti ci cominciano a far la parte dei nonni. Già l'abbiamo detto che alla Triennale i ragazzi hanno dipinto meglio degli anziani. Persistere in una difesa a oltranza e a ogni costo delle posizioni novecentiste ci sembra un mettersi contro il tempo. Il « novecento » era nel tempo fino a qualche anno fa, poi lo abbiamo sopportato nel tempo fi-

no a stamattina; da mezzogiorno di oggi è fuori del tempo.

I brontolamenti e le rivendicazioni delle benemerenze (riconosciutissime) somigliano ai brontolamenti e alle rivendicazioni dei cosiddetti passatisti.

Noi ammiriamo molto un Carrà il quale dopo trenta anni di battaglie ha ritrovata la sua serenità costruttiva e umana. Ma tutti quelli che ci dànno ancora le esagerazioni per spaventare passeri e borghesi ci fanno una lieve compassione.

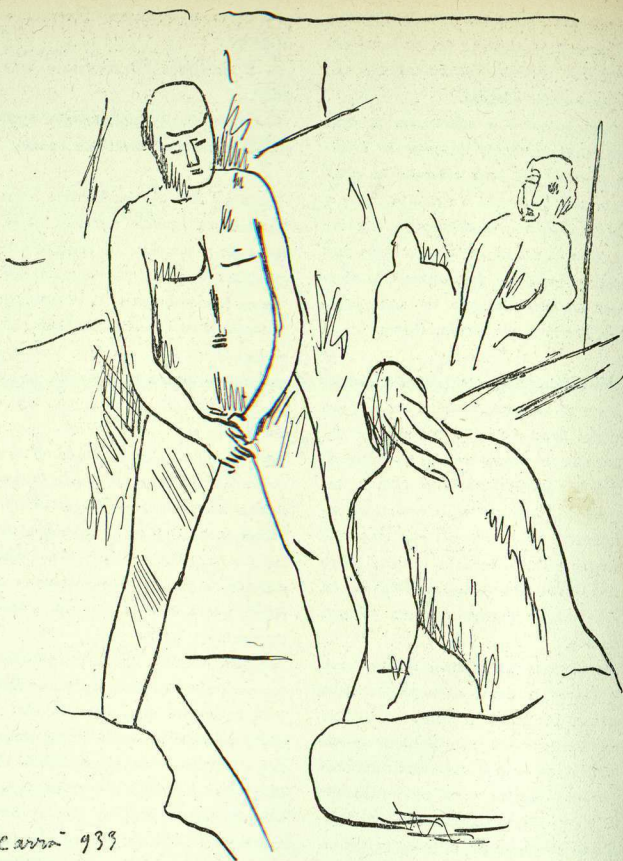
(Parliamo come Ojetti. In un discorso tenuto con un novecentista, ci hanno detto: — parli come Ojetti.

Ojetti è un'altra cosa. Un conto siamo noi che consideriamo Carrà come un maestro, un altro conto è Ojetti che considera un maestro Amos Nattini).

Forse, il lettore non ha ancora trovato le ragioni che oggi ci inducono a tenere codesto discorso che potrebbe anche meravigliare Roberto Farinacci.

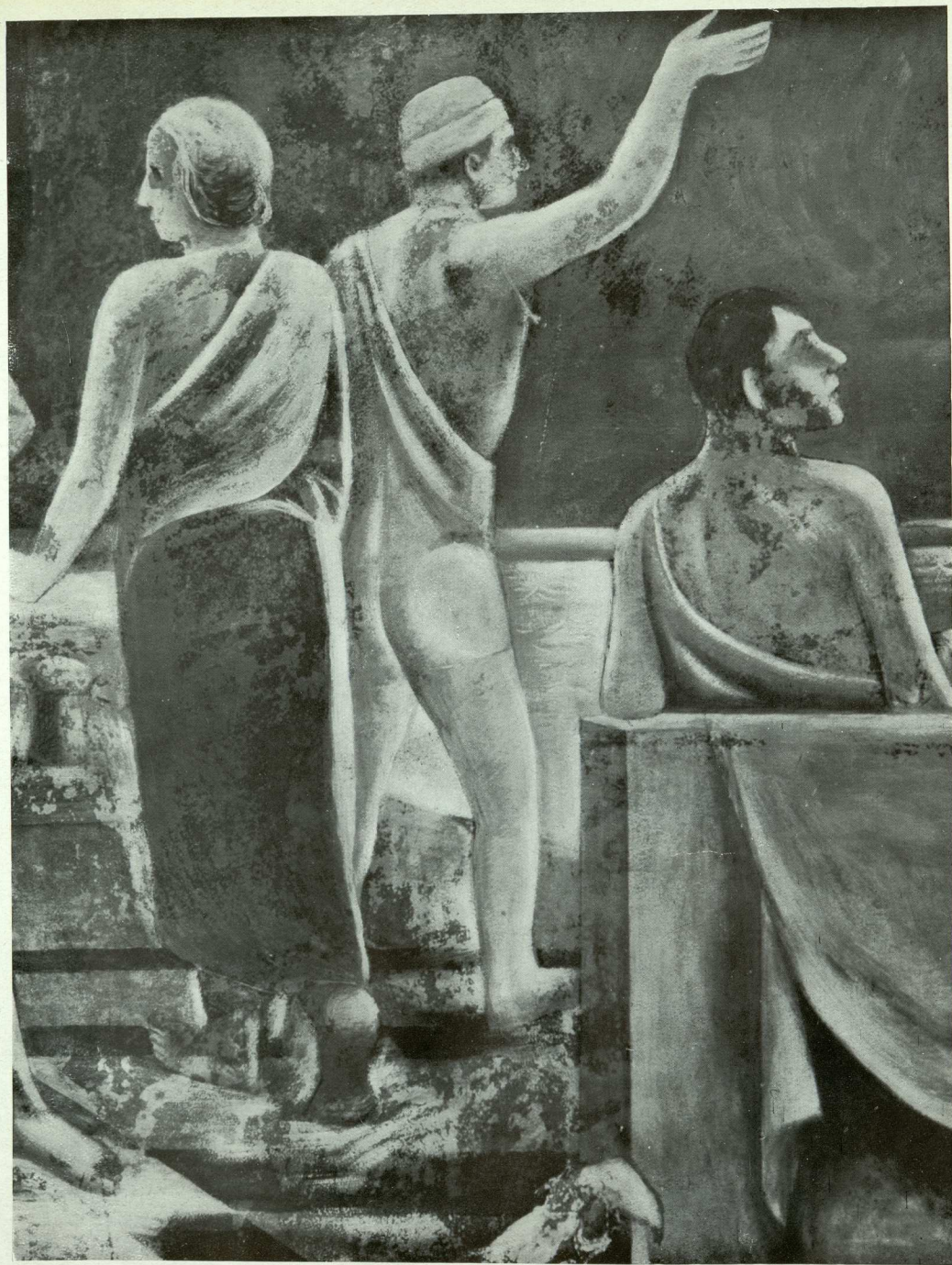
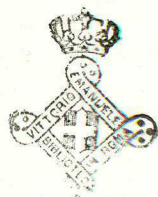
Si è che a un certo momento si sente arrivata l'ora di chiarire le situazioni. Senza tanti complimenti e senza tante riserve. Da un poco di tempo andiamo avvertendo il malessere della situazione della pittura italiana, specialmente in rapporto alle cose «amministrative».

Un anno orsono nello stesso Sindacato Belle Arti si era sentito il malessere: ci furono delle turbolenze, delle proteste, delle liti tra gruppi, e si arrivò alla chiarificazione. La situazione si chiarì nel senso che l'on. Oppo (il quale peraltro — bisogna sempre affermarlo — aveva ben meritato in un primo tempo riuscendo a dar vita a belle istituzioni, e a dare disciplina nelle file della sua organizzazione) lasciò la segreteria nazionale.

Caduto Oppo con dignità e persino con convinzione perchè un buon gerarca sa che le cariche non durano all'infinito, i vice-Oppo della periferia fecero l'impossibile per non abbandonare la carica e, come ostriche, rimasero attaccati allo scoglio. (Vi fu qualcuno che disse: — ci vorranno i carabinieri per avere le consegne da me). Furono, come è noto, sostituiti dal commissario scultore Maraini.

Passò un poco di tempo, Maraini si accinse a un riordinamento del sindacato, a ridare al sindacato una elasticità, una cordialità. (Oppo negli ultimi tempi aveva sbagliato nell'ingolfarsi in un sistema di un colpo al cerchio e un colpo alla botte, di non decidere mai del bene e del male, di soggiacere alle pressioni e alle allucinazioni dei capetti provinciali).

Oggi, possiamo dire che Maraini sta dando agli artisti italiani un istituto come si sperava. In una nostra intervista apparsa su *Il Lavoro Fascista,* Maraini ci espresse alcuni punti fondamentali dell'organizzazione che sta raggiungendo con il consenso delle gerarchie. Noi abbiamo seguito con simpatia questo lavoro, e siamo certi che darà risultati molto soddisfacenti.

Ma ecco che nelle file qualcuno ancora si agita e qualcuno si muove e fa muovere, memorializzando quanti più uffici è possibile. Non si comprende tutto il daffare che c'è in questi giorni: forse è il caldo che dà la nostalgia della primavera. Certo che le cariche fanno piacere a tutti, ma quando una carica si è tenuta sette o otto anni, ci pare che uno se lo meriti un poco di riposo.

Pare che molti faccendieri siano assai smaniosi; e mentre prima, quand'erano in carica, non apprezzavano i cambi del-

Carlo Carrà - "Italia romana" - Pittura murale nel Palazzo della Triennale (particolare).
(Le macchie che si riscontrano in questa pittura sono dovute ai trasudi dell'umidità della parete).

la guardia, ora tendono sempre l'orecchio per capire se finalmente c'è fanfara di cambio di guardia.

Un poco di pace. La situazione del sindacato si è chiarita benissimo. Con gli statuti si chiarirà ancor meglio. Sopra tutto si è ammainata la bandiera ammiraglia del novecentismo; e non è poco.

Perchè, dunque, codeste annotazioni?

Semplicissimo: la costernazione del «novecento» è perchè il sindacato va perdendo certa etichetta. A noi invece codesto ci sembra un lieto evento. Se ne sentiva il bisogno. Intanto quello che c'è di buono nel «novecentismo» è stato assimilato.

Dicono,con le mani nei capelli, che la pittura italiana andrà a rotoli: se andrà a rotoli vorrà dire che non ci saranno artisti capaci di farla andare nel sublime. Ma le cornacchie parlano così, naturalmente, con la testa nelle nuvole degli «ideali praticissimi».

Nel sindacato, Maraini fa benissimo a dare ospitalità a tutti. E che, forse il sindacato, è un monopolio? Che forse il sindacato serve a creare le posizioni? I gruppi, le tendenze, le ricerche, tutto quanto dà animazione alla vita artistica non si affloscerà. Ci sono modi a bizzeffe per dar circolazione anche alle più strane avventure artistiche.

(Un inciso: la polemica dell'architettura razionale si è condotta completamente al di fuori del sindacato architetti. Aggiungiamo che è tradizione del sindacalismo fascista l'onesto dibattito delle idee).

Idee: non interessi.

Il merito più alto di Maraini sarà quello di tagliar corto con gli interessi, di spianare le gobbe, di rendere tavola da bigliardo la montagna russa.

Aria nuova, in una parola, mentre il novecento pittorico è considerato un ciclo chiuso con tutte le onoranze del caso, e il saluto ai suoi uomini deponenti il tubo della stufa.

P. M. BARDI

ROME ANTIQUE

Rome est un mot clair. Un signe qui exprime un concept précis. L'une des formes du caractère: LA FORCE CONSCIENTE.

Romain.

C'est Romain.

Cela suffit: l'idée est située.

Rome est comme rond, plein, entier, central, éminemment géométrique, simple mais essentiel.

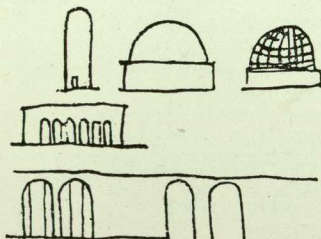
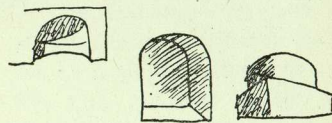
Tel est le fruit après deux mille ans, du travail d'un peuple: un fait vivant au tréfond de la conscience. Prononcer ce mot, c'est faire surgir un potentiel. Se référer, s'appuyer à ce mot, c'est prétendre avouer de grandes intentions; c'est s'engager dans une voie noble. Aujourd'hui, dans la prostration générale de l'esprit, c'est presque une décision insolente. C'est une prétention.

C'est que Rome implique des coeurs d'airain.

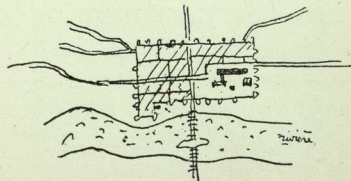
Le paradoxe est que Rome plus tard, ait tenté d'incarner le verbe chrétien: «Aimez-vous les uns les autres». Le verbe chrétien en fut démantibulé. C'était un appel à la conscience individuelle. Or Rome est un centre de commandement.

Rome qui nous commotionne, c'est Rome antique.

Idée simple, élémentaire, essentielle, sans nuance; Rome est géométrique!

Voici les formes romaines:

Elles sont si intimement le fait de la pensée dominatrice, organisatrice, qu'elles obséderont à jamais les créations humaines.

La pensée romaine conquit le monde; les légions romaines s'enfoncent chez les Barbares; elles établissent des routes dallées de pierres, dont les traces sont encore partout en Europe. Les routes romaines, on peut en être certain, passent toujours aux lieux essentiels du paysage. Là où le site est total, on trouve les vestiges d'un post de vigie. La vigie contrôlait le pays.

Les légions emportaient avec elles des ingénieurs géomètres architectes et militaires qui fondaient des villes. Les villes romaines sont assises à l'endroit où il fallait qu'une ville fût pour que cette ville fût saine, ensoleillée, alimentée, défendue. La ville romaine n'est jamais une erreur. C'est si souvent un prodigieux poème de géométrie et de nature conjuguées! Songez à ces villes romaines qui sont partout: Asie Mineure, Afrique du Nord, Espagne, France, Germanie.

La ville romaine est une ville d'ORDRE. Classement, hiérarchie, dignité. Le camp romain, déjà, est comme la ville: classement, hiérarchie, dignité.

D'abord la forme de la ville: proportion.

Ensuite sa défense: murailles.

Puis sa circulation et son compartimentage. Tout est droit, parce que la droite est le geste normale.

Les lieux publics: basilique de la justice, temple et forum. Il y a une palpitation commune; on a créé pour cette force collective qui est l'essence même et le bonheur des groupements, les lieux collectifs. Ils sont dignes, au mieux.

Le Forum réunit les gestes collectifs: il les favorise dans la noblesse de l'ordonnancement, sous le charme de la proportion. Tout est synchronisme et synthèses: les dieux, les juges, les héros, le civisme.

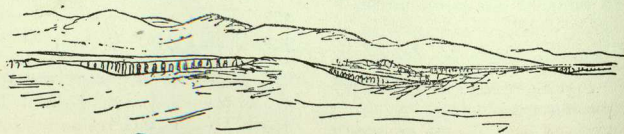
Piété, rituel, harangues et discours, charme de la parole, appel aux puissances viriles, justice, respect des vertus et déférence aux hommes illustres.

Il est un lieu pour ces choses dans la ville, un lieu entier et magnifique: le forum. L'esprit latin est ordonnateur.

La vie de la famille est assurée; elle se referme à l'intérieur, sous le ciel des atriums et des cours plantées de jardins. Chaque famille a ses arbres et ses fleurs, ses eaux jaillissantes. Les enfant et les femmes sont dans le gynécée, à l'abri. Les gens du dehors n'y pénètrent pas. Habitation humaine, dignement: noble et charmante.

Pour les grands spectacles collectifs, on a élevé le cirque.

Unité grandiose, simplicité éminente: la foule est une foule entière, groupée, palpitante, une.

A travers les campagnes, venant des montagnes où sont les sources d'eau fraiche et pure, on a tendu les acqueducs.

Les Thermes étaient partout, immenses et magnifiques. Un Romain doit être beau. Pour être beau, soine ton corps: stade et therme.

Les Romains faisaient des ENTIERS, des êtres architecturaux et urbanistiques ENTIERS. De l'avoir fait, il nous est resté cette qualification admirative: « Ils étaient romains ».

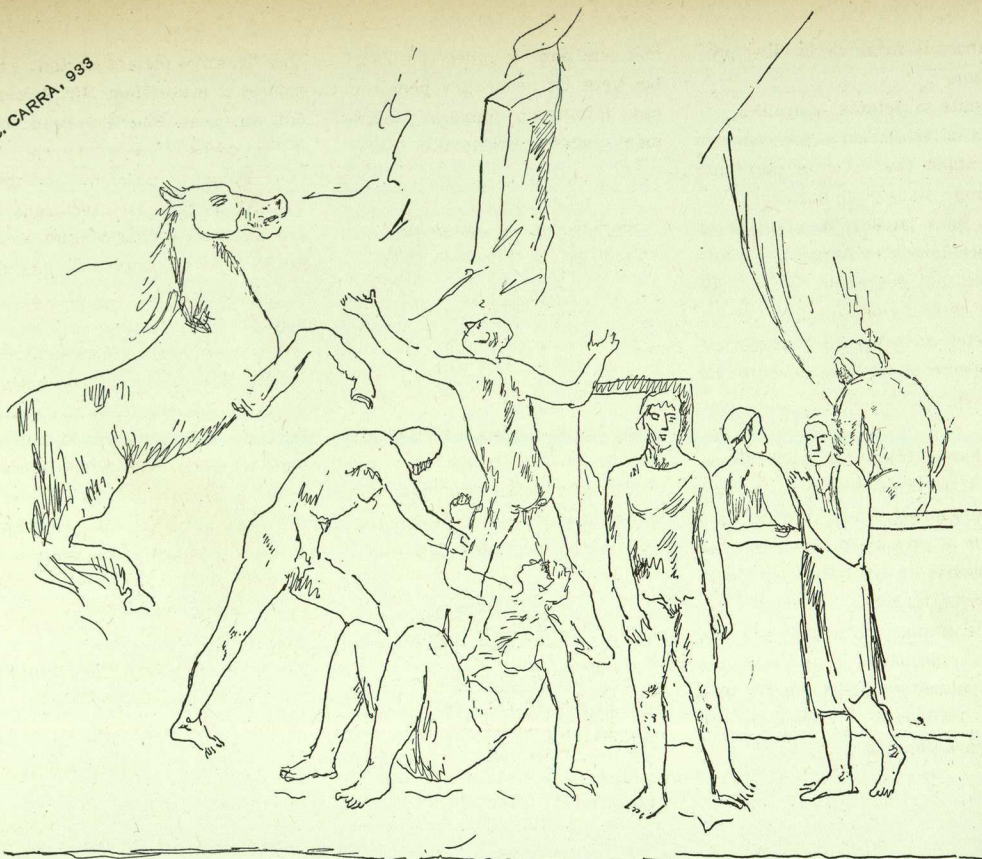
Ils concevaient, ils classaient, ils ordonnançaient; ils entreprenaient. Ils inventèrent le ciment romain. La chose publique était l'objet de leurs soins. La chose publique était la raison de la ville et de leur arrivée dans la ville. Ils participaient. Ils étaient clairs, forts, simples et géomètres. Ils avaient créé des villes qui taient comme des machines: productrices d'actions.

Au milieu des Barbares, Rome fut un centre de commandement.

Rome, force consciente.

LE CORBUSIER

« Quadrante » vuole sottolineare con particolare rilievo questa nota di Le Corbusier: non per chiosarla o per commentarla, ma per mettere in evidenza quali effervescenti pensieri scaturiscono dall'incontro della magica universalità di Roma con lo spirito magico di un grande artista. Le Corbusier si è immedesimato di Roma come ogni vero poeta: a riprova della sublimità di questo maestro che ha dato all'architettura del secolo lo spunto e la via della memorabile architettura del secolo ventesimo.

C. CARRÀ, 933

(P A N O R A M I)

LIMITI DELL' OCCIDENTE

Da qualche tempo non oso più credere alle idee. Ho sposato a corpo morto la causa della cronaca frammentaria e dei fatti diversi. Non c'è lettura al mondo che mi valga quella delle recentissime sulle settime pagine dei giornali. La vita intesa come un insieme di misteriosi particolari, di cui sono avido e geloso, come un collezionista di annedoti. La mia esperienza più vera e maggiore essendo quella del viaggiatore, è difficile che nelle mie relazioni di viaggio mi scappino dalla penna delle considerazioni generali sulla natura di un paese o sull'indole degli abitanti. Dirò di più: avverto una specie di ripugnanza per la razza dei Keyserling, i cui giudizi mi appaiono di più in più superficiali e avventati. L'unica cosa di cui sono ridotto a fidarmi è la memoria. E' solo affidandomi alla memoria che oso timidamente esprimere qualche mia opinione.

Considero questo l'effetto di quel rigoroso realismo a cui m'ha portato inesorabilmente il contatto diretto con popoli e paesi. I soli paesi su cui io abbia ancora delle idee generali, che poi sono le idee prestatemi dalla letteratura, sono quelli dove non sono stato. Vorrei che queste parole avessero il tono di una confessione; ma di una confessione tra amici. Quattro anni fa, quando sono partito allo sbaraglio per il Congo, andavo alla ricerca di qualche cosa di preciso che vi aveva lasciato mio padre ventiquattro anni prima. Non trovai niente. Tornai dall'Africa devastato. Oh, la salute fisica non c'entra, ma tutto il mondo delle mie idee mi si ridusse una savana desolata da un' invasione di cavallette. Non sapevo più che fare. Fui picchiato e picchiato a dovere dalla realtà. C'è persino un proverbio che dice: viaggiando si impara. Ma il fatto si è che bisogna prima imparare a viaggiare. Il gusto dei viaggi è come quello della vita: bisogna spremerselo da ogni giornata. A viaggiare si pena. Bisogna diffidare dei viaggi in cui ci si diverte troppo. Diffidare delle crociere, delle belle comitive. Imparare a star soli, ad aver pazienza, ad aspettare. Viene il giorno che i vostri taccuini sono ricoperti di note, i rotoli delle negative stanno in fondo al baule. Basta un niente, e tutto può sciuparsi, diventar laido e volgare. Quanto alla loro durata non vorrei scriver niente. E' certamente molto importante che siano lunghi, ma tutto serve a preparare la commozione di un minuto.

L'Oceania, ci sono delle notti che mi appare come una patria perduta, ed è come un'arancia che abbia tenuto in mano, una notte. Il profumo delicato mi sembra mi sia rimasto sulle dita, indelebilmente. A volte, a mezzo un discorso, mi torna la memoria vicina, quasi palpabile, di un giorno passato su un'altra par-

te della terra. Sono questi gli agguati della memoria. La terra. Altre volte mi sorprendo a chiedermi che cosa mi sia rimasto, di quei giorni, impiegati a girare, aderente alla terra, opaco come un pianeta, opaco, chiuso, insensibile. Insensibile? Occorrerebbe aver delle idee, mi dico, delle idee precise, sui paesi dove sono stato, invece non ne ho che la memoria. E' molto bello scrivere su una rivista amica. E' come pensare ad alta voce. Dire che ci sono state delle idee, nella mia vita, che si sono ingigantite sino a diventare degli istinti. L'idea dell'Occidente, per esempio. Io ho creduto a quest'idea degli anni interi. Arrivare ai confini dell' Occidente, toccare i limiti della razza bianca. Almeno potessi spiegare quel che significava per me un nome solo: Vancouver. Qualche anno fa che non c'ero ancora stato, m'imbattei in un pensierino di Henry de Montherlant. Mi annoia molto far delle citazioni, ma ecco di che cosa si tratta: « Per compiervi una meditazione, Barrès andava in Portogallo, « à la pointe extrême d'Europe ». Paul Morand (*Soltanto la Terra*) va sulla costa occidentale d'America. L'uno alla fine delle terre europee, l'altro alla fine delle terre di razza bianca: gli amatori di *segni del tempo* possono trovare le loro delizie in questa differenza ».

Quest' annotazione mi procurò qualche turbamento. Io ero stato a Lisbona, estrema punta d'Europa, l'anno prima. Non avevo sentito nessuna commozione: mi piacevano le donne, l'*Avenida da Liberdad,* i teatri di varietà con quei motivetti dove si ricorda O' Rio Tejo, m'ero annoiato alle corride senza morte del toro. Nient'altro. Una generazione innanzi un signore dal colorito malandato, piccolino, con un cappotto avana dal bavero rialzato, arrivava a Lisbona, *O Cais da Europa,* La Banchina d'Europa, e sui confini dell'Europa meditava. Vent'anni dopo un altro europeo, un altro francese, si spingeva sino al dodicesimo piano di un albergo di Vancouver, e lì distillava il suo famoso addio all'Occidente.

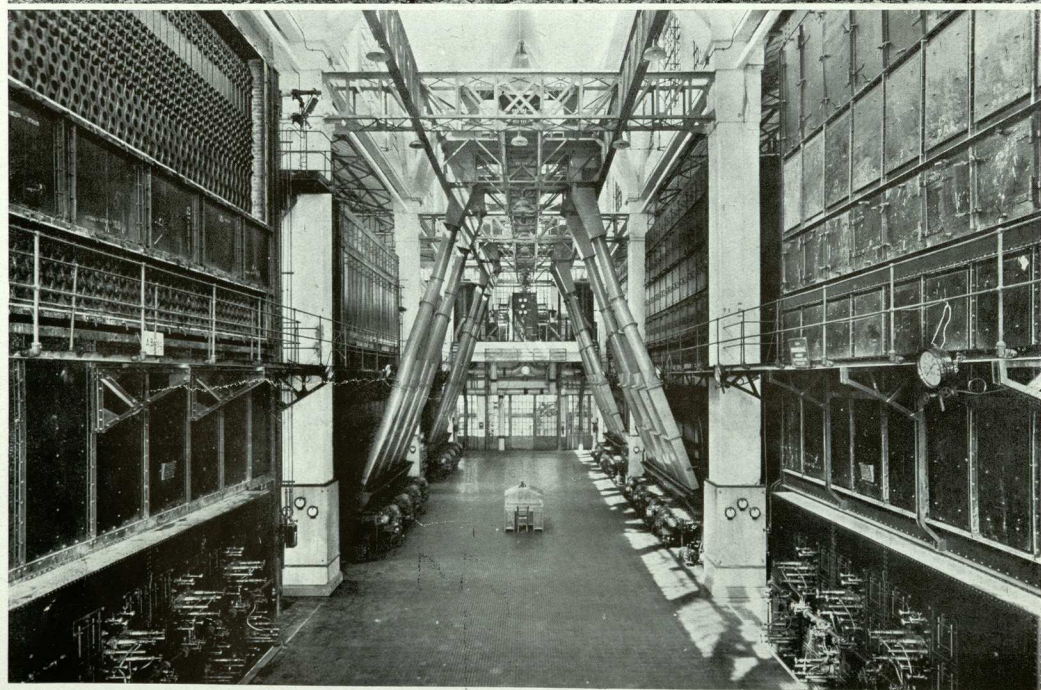
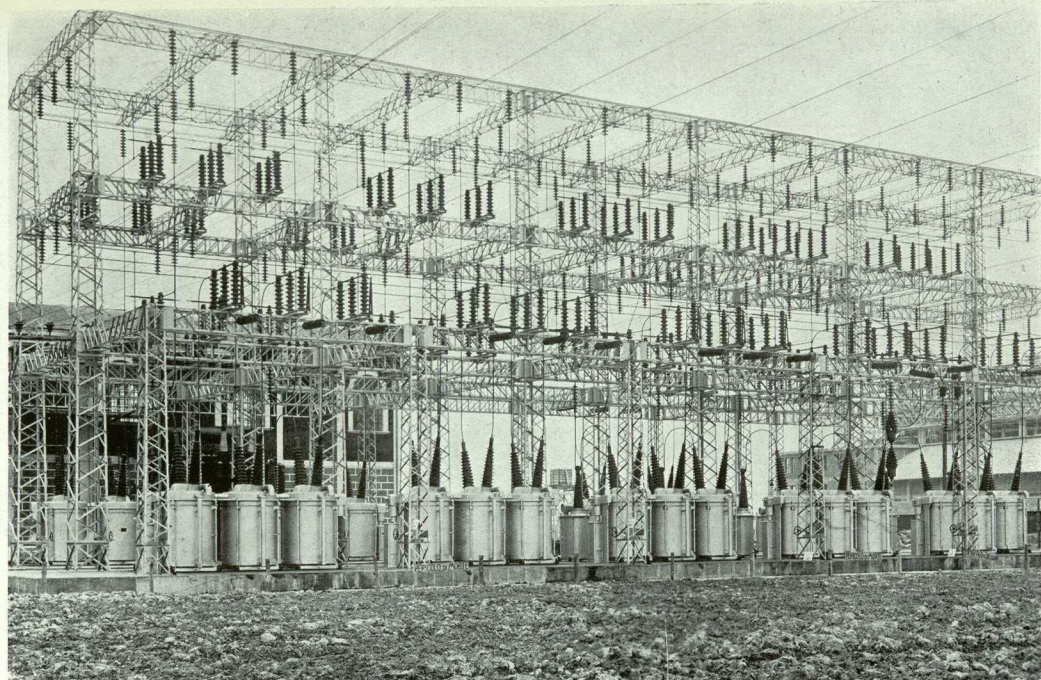
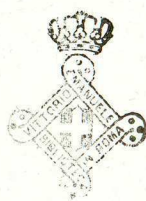
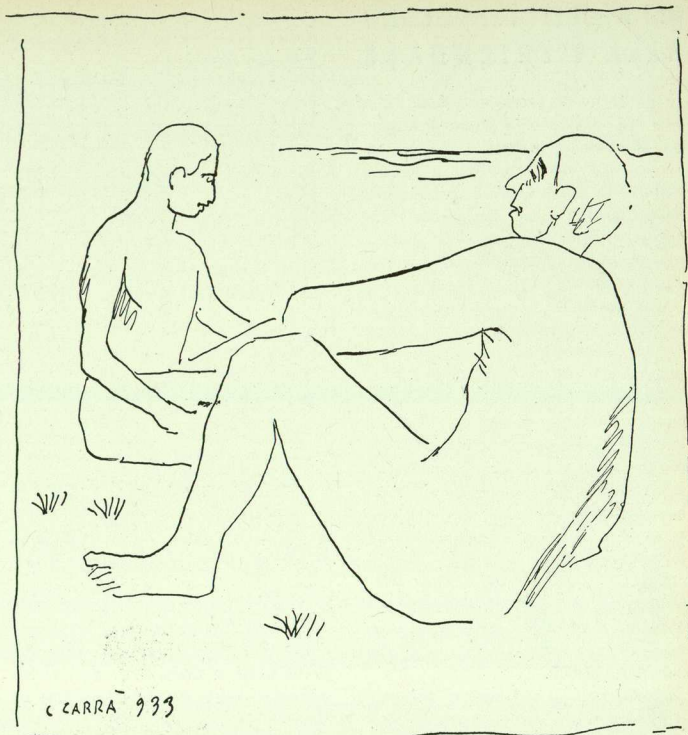
Era dunque bastata la guerra per spostare i limiti della civiltà occidentale dalle coste europee dell'Atlantico a quelle americane del Pacifico? Da qualche mese appena ero tornato anch'io all'Occidente, avendo vissuto un'indimenticabile stagione nel Pacifico. L'emozione che avevo provata una notte, nel salutare i lumi di Panama, alla fine di una lunga navigazione, era stata genuina. Quella commozione che a Lisbona mi sarebbe sembrata ridicola la trovavo dunque giustificata all'altezza di Balboa? Mi misi dunque a desiderare con tutte le mie forze di arrivare a Vancouver. Volevo vedere se le colonne d'Ercole della civiltà occidentale erano state davvero trasportate là; al termine di una fenomenale corsa a staffetta degli emigranti europei.

La marcia verso l'Ovest, al di là degli Allegani, di là delle Rocciose, sino al Pacifico. Io allora avevo molte idee sull'America: infatti non c'ero ancora stato. Continuavo a credere che la frontiera dell'Ovest fosse stata nella storia degli americaani quel che la frontiera di Nord-Est rappresentò per l'Impero Romano: vale a dire il limite tra la civiltà e la barbarie. Quel limite portato innanzi al Danubio, al Dniester. Dal Mediterraneo ai mari del Nord. Ma i barbari americani fanno ridere. I Pelli Rosse, che occupavano malamente la prateria del Far West, erano quattro straccioni impennacchiati che non opposero nessun ostacolo all'avanzare della Frontiera verso il Pacifico. L'imperialismo americano ha assolto un compito facile quanto gigantesco. I resoconti delle guerre contro i pellirosse assomigliano maledettamente alle cronache delle ecatombi di bisonti, al tempo dell'incameramento degli Stati nell'Unione. Non c'era davvero bisogno di visitare le riserve indiane canadesi per convincersi che il parallelo fra gli Stati e Roma è uno scherzo di cattivo genere fatto alla memoria degli antichi. I legionari, opposti a forze veramente umane, arginavano i confini di un impero contro orde di popoli guerrieri e feroci e intelligenti, erano insomma autentici portatori ai desolati confini d'Europa di una idea politica: gli americani ritagliandosi interi Stati nelle parti disponibili di un mappamondo fanno nella storia la stessa figura che Babbitt nel romanzo di Sinclair Lewis: di grandi accaparratori di terreno, speculatori al rialzo, sino alla crisi.

Non mi piacerebbe affatto che si guardasse alle considerazioni precedenti come un tentativo di interpretare la storia americana. L'idea dell'Ovest è stata nella storia americana qualcosa di diverso da un'idea politica, ecco tutto. La conquista dell'Ovest è stata facile; ma proprio in ragione della sua facilità è la grandezza del suo mito. Si deve arrivare a Teddy Roosevelt perchè la corsa all'Ovest dei *wagoons* dei pionieri dei *desperadoes* dei fuorilegge e insomma di un popolo di emigrati fuggiti all'Europa diventasse la marcia imperiale dell'idea di Monroe sul continente americano.

La mia piccola marcia verso il Far-West l'ho compiuta in treno, a tappe, da Saint John, Nuova Brunnswick, a Vancouver, Columbia Britannica. Sono salito a mezzo d'una notte nell' « Imperial », uno dei treni più indaffarati del mondo. Va da Montreal a Vancouver, in qualcosa come quattro giorni e mezzo. Dal San Lorenzo al Pacifico, di giorno e di notte, va, come un fantasma, in mezzo alla neve. Mangia mezza provincia di Quebec, sino ad Ottawa. Poi attacca l'Ontario e dimenandosi come un enorme biscione dal sud a nordovest risale il continente costeggiando i grandi laghi e sprofondandosi in mezzo alle foreste. Infine eccolo arrivato alle praterie. Niente lo trattiene dall'attraversare in diagonale il Manitoba, poi è la volta del Saskatchevan e dell' Alberta. S' impegna sulle Montagne Rocciose, rotola giù nella Columbia Britannica. Finalmente si arresta sullo scalo della stazione marittima della C. P. R., a Vancouver. Chi avesse voglia di continuare ad andare, lì trova quanti vapori vuole. Questa corsa attraverso un continente più largo di un oceano è quel che occorre per capire una contrada come il Canadà, dove l'uomo deve fare i conti prima di tutto con lo spazio. (L'Italia i tedeschi amano percorrerla a piedi; ma è certo un paese che sembra aver riunito nello spazio più ristretto la maggior ricchezza di uomini e di civiltà. Non ho mai saputo quante miglia sia lungo. Ho sempre pensato all'Italia come a un paese enorme. Gli è che l'Italia è fatta di tempo).

Arrivai sulle rive del Pacifico insieme alle prime piogge. Il viaggio da Calgary a Vancouver, che richiede un paio di giorni di ferrovia minacciò di non avere più fine. Avevo speso venti giorni, di tappa in tappa, innanzi di poter toccare i confini continentali dell'estremo West.

Arrivai a Vancouver e, dopo un anno, da quando l'avevo lasciato a Balboa, rividi il Pacifico. Una grande città, Vancouver, la terza del Dominio, come dicono le statistiche, la testa di ponte verso l'Australia e l'Estremo Oriente delle grandi linee di navigazione. Ma a che vale ripetere queste cose? Quando arrivai a Vancouver i giapponesi riempirono le stive dei loro « Maru » e partivano volontari verso Ciapei, agitando freneticamente come bambini le loro bandierine di carta, con la palla rossa nel mezzo; il quar-

Opere degli ingegneri italiani - La centrale termoelettrica di Marghera (Cabina all'aperto 150 Kw).

tiere cinese era percorso due o tre volte al giorno da grandi cortei di protesta contro il Giappone, con draghi, bandiere, portantine e tamburi; i giornali pubblicavano le notizie delle loro sottoscrizioni con parole di simpatia; cento aviatori canadesi passati nella riserva per economia, si offrivano alla Cina per sgominare i giapponesi in 24 ore, così diceva la *Vancouver Province;* nello stesso giornale una notizia che veniva dall'Inghilterra annunziava la ripresa lavorativa in alcune fabbriche di armi, munizioni e esplosivi, per effetto di ordinazioni venute dal Giappone. Vancouver è una grande città dove piove e fa il sole, secondo le leggi del Pacifico, una città dove i grattacieli sono stati costruiti dalle imprese negli Stati Uniti, e i grandi empori sono sempre ornati di bandiere britanniche; una città che sembra essere in festa, all'arrivo di ogni piroscafo che viene dall'Australia attraverso le grandi stazioni del Pacifico. Nuova Zelanda, Tahiti, Hawai: di ogni piroscafo che viene dalla costa americana, da Panama, San Francisco, Seattle, e si spinge sino alle porte dell'Alasca. Vancouver, un giorno che mi ero affacciato alla finestra della mia camera, in quello stesso albergo che Paul Morand scelse per dare il suo patetico « addio all'Occidente », vidi una carica di gendarmi a cavallo, enormi gendarmi, enormi cavalli, e che disperdevano un comizio di disoccupati, sciabole al sole e piattonate come se piovesse. Un grande cartello: « *We want a job* » (Vogliamo lavoro), uno striscione di tela, grande come un traguardo, che due donne portavano traverso tutta la larghezza della strada, ciascuna reggendone un'asta, rimase in mezzo alla strada; un cavallo di gendarme s'imbizzì, vedendo quella macchia, disarcionò il cavaliere, entrò in un portone. Arrivò un'autoambulanza laccata di bianco a prendere quell'uomo, ferito. Un carro di pompieri sopraggiunto fra uno strepito di sirena che agghiacciava la città, si fermò davanti alla bandiera, due pompieri in elmo ed ascia ne discesero, raccolsero quella striscia. Gl'impiegati della City, premuti sui davanzali delle finestre, giovanotti e ragazze, applaudirono lungamente e vuotarono i cestini dei loro uffici con le minute colorate delle pratiche evase nella strada. Vancouver. Nel suo porto s'allestiva in quei giorni la spedizione di Sir Campbell verso l'ultima isola del Tesoro, Cocos Island. Vancouver. Lì conobbi un gruppo di gentiluomini che praticava il contrabbando

dell'alcool fra il Canadà e gli Stati Uniti. Fra Vancouver e Seattle, con battelli rapidissimi, di corsa. Mi portarono ad assistere ad una vendità all'asta di un battello sequestrato dalla polizia al largo delle coste. Se lo ricomprò lo stesso armatore di prima, lo stesso contrabbandiere, voglio dire. Nessuno osò fare altre offerte, dopo la sua. Vancouver, lì c'è la più grande sala da ballo del Pacifico, il *Commodor,* ci andai una sera e servivano il whisky nelle bottiglie di gingembro.

Ma una volta a Vancouver mi resi subito conto d'una cosa semplicissima. Che ero arrivato lì al seguito di un'idea sballata. I confini della razza bianca non si trovavano più sulla banchina di Vancouver. Si erano portati alla chetichella, al di là del Pacifico, in Australia. La marcia dell'idea americana aveva passato le acque. L'idea americana, l'idea del Far-West, si custodiva ormai a Sydney, vigilata dai cannoni della squadra inglese. E io l'avrei dovuto sapere. Si compiva un anno dalla mia traversata del Pacifico, da Sydney a Panama. Uno stesso giornalista sembrava intento a scrivere gli articoli dei fogli canadesi australiani statiunensi contro il Giappone a Ciapei. La radio, si interrogasse Seattle Vancouver Honolulu o Sydney ripeteva la stessa canzone. Questo era lo spirito del West. Il giorno che i giornali annunziarono a denti stretti la riapertura delle fabbriche d'armi inglesi, in seguito alle ordinazioni venute dal Giappone era lo stesso in cui si comunicava festosamente l'inizio delle grandi manovre della flotta U. S. A. nel Pacifico. « I marinai sbarcano finalmente a Vaikiki ».

Si dice che a Mister Hugues, l'antico Premier della Confederazione australiana, di cui Clémenceau dà un ritratto troppo spiritoso nelle pagine di *Grandeur, ecc.,* dedicate ai delegati interalleati a Versailles, piacesse ripetere una frase che non giungeva a Londra troppo gradita: « Io saluto con gioia ogni corazzata americana che va in cantiere ». Mister Hugues era sordo, e portava il cornetto acustico. Ma parlava a nome di un popolo di lingua inglese che abitava una terra con una « facciata sul Pacifico ». L'ultimo traguardo dell'Occidente: l'Australia .

G. G. NAPOLITANO

GLI ARCHITETTI DI COMO ALLA V TRIENNALE

Nello spirito del programma della « Mostra dell'Abitazione » al Parco di Milano era chiaramente espresso il desiderio di portare ogni costruzione che si dovesse realizzare a essere legata a un tema ben definito, tema, inoltre, rispondente all'interesse vivissimo che da qualche anno il pubblico dimostra verso le opere e le questioni d'architettura.

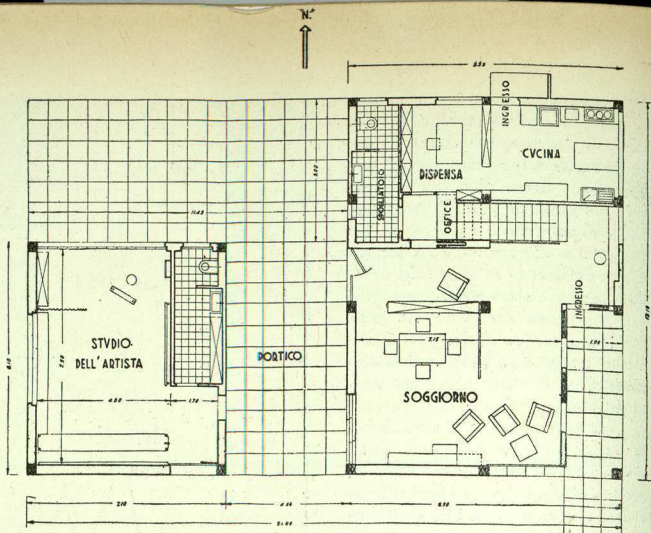
Como che fu tra le prime città italiane a mettersi coraggiosamente all'avanguardia del rinnovamento architettonico, non poteva esimersi dal presentare alla V Triennale una costruzione che rappresentasse il contributo ideale agli sforzi collettivi dei più moderni architetti italiani preoccupati di riconquistare in campo internazionale, alla nostra architettura, quel posto che timidi tentativi culturalisti di alcuni decenni avevano fortemente compromesso.

Il tema doveva necessariamente tener conto delle più salienti caratteristiche della regione comasca: turistica nella zona alta (lago) ed industriale nella pianura (seta-mobili).

Accostandomi ad un singolare problema d'urbanistica che tuttora attende soluzione (la sistemazione dell'Isola Comacina) proposi ai colleghi ed amici del Gruppo Comasco (Pietro Lingeri, Gabriele Giussani, Giovanni Mantero, Adolfo Dell'Acqua, Oscar Ortelli, Mario Cereghini, Carlo Ponci; decoratori e pittori, Marcello Nizzoli e Mario Radice) di realizzare al Parco una « casa sul lago per artista ».

Il tema è quindi legato ad un piano regolatore dell'isola che dopo la donazione fatta all'Accademia di Brera dal Re del Belgio, può benissimo definirsi l'Isola degli Artisti.

Dopo studi preliminari, sopraluoghi e rilievi topografici, venne fissata come posizione più adatta alle costruzioni la parte centrale e a mezzogiorno, lasciando al nord la zona archeologica e la rustica chiesetta, unica costruzione esistente.

L'Isola ha forma allungata orientamento N. E.-S. O. con un breve altipiano centrale degradante a ripiani verso il lago. Ne segue che le case-tipo da costruirsi su tale terreno, devono per necessità di minor costo nell'apprestamento delle fondazioni, svilupparsi in senso longitudinale secondo l'orientamento dell'isola N. E.-S. O. oppure secondo l'orientamento N. S.

Casa sul lago per l'artista - Pianta del piano terra.

che taglia con piccolo angolo i dislivelli del terreno. Questi due orientamenti permettono di risolvere nel miglior dei modi il duplice problema della illuminazione costante a nord dello studio dell'artista e della disposizione degli ambienti di soggiorno lungo la fronte S. E. che è la più importante per le visuali panoramiche sul Lago di Como.

Il tema già limitato da queste condizioni di luogo resta ancora indeterminato nei seguenti punti principali:

1) Casa di proprietà dell'artista o d'affitto per il periodo delle vacanze.

2) Casa con lo studio intimamente legato agli altri ambienti oppure con lo studio appartato e di facile accesso.

3) Artista che abita coi familiari, oppure artista scapolo o che intende soggiornare solo.

4) Destinazione dello studio in funzione dell'attività artistica svolta: pittura, scultura, architettura.

5) Sviluppo della costruzione su di uno o più piani.

6) Genere di costruzione: provvisoria o duratura, ad armatura smontabile (ferro o legno) oppure in muratura o cemento armato.

7) Costo in rapporto alle disponibilità finanziarie dell'Ente promotore e dell'artista affittuario o proprietario, in rapporto anche alle spese di manutenzione.

8) Arredamento obbligato alla costruzione, oppure, nel caso più probabile di un turno di affittuari, rinnovabile o modificabile.

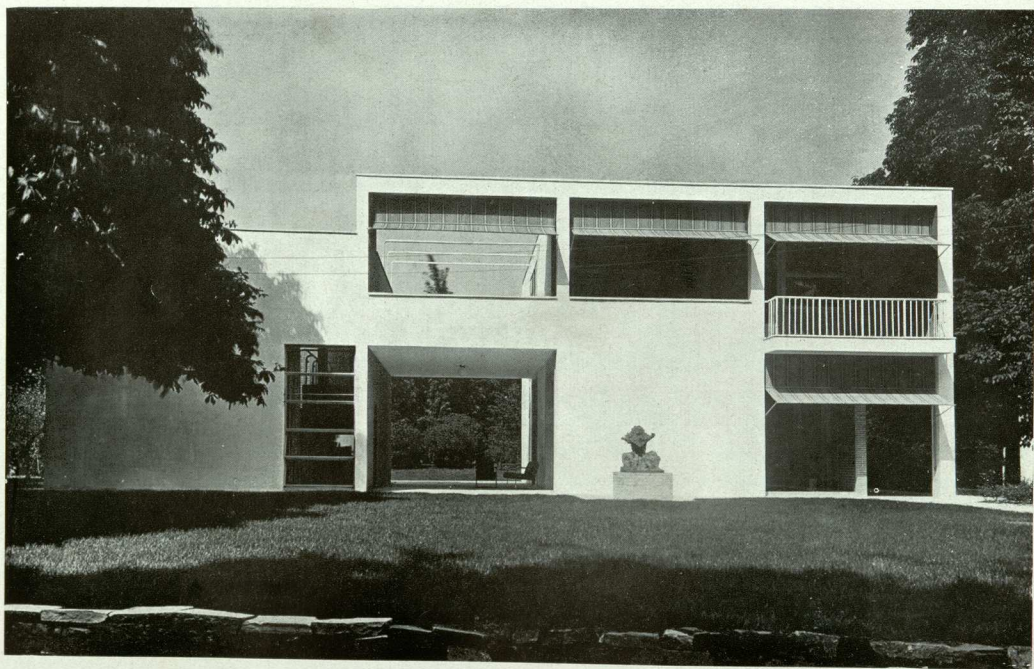
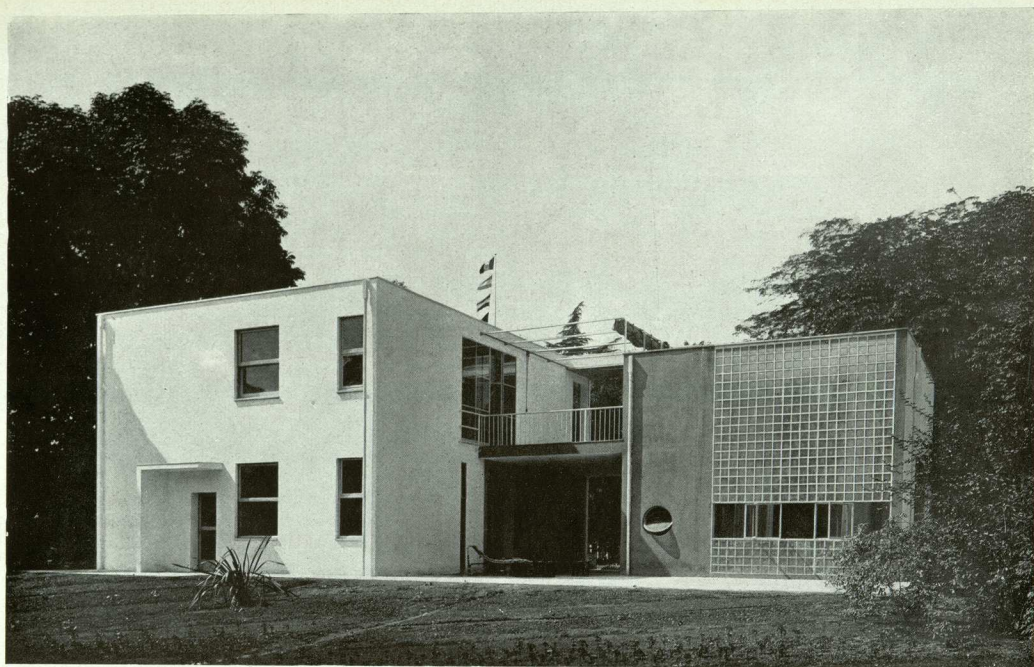
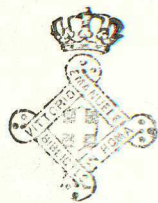
Discusse le opposte prerogative vennero stabiliti i seguenti vincoli al tema scelto:

Casa d'affitto per un pittore che abiti con famiglia sul lago di Como nel periodo delle vacanze. La costruzione a due piani è orientata con la fronte a sud (verso il lago).

Lo studio ampio e staccato dagli altri ambienti di soggiorno presenta una intera parete (a nord) illuminante. Il locale di notevole altezza (5 metri e mezzo) permetterà al pittore, usufruendo della parete a sud, di avere a disposizione sufficiente spazio per lo studio di cartoni d'affresco, abbozzi grandi, disegni, ecc. La differenza d'altezza delle due parti della casa (gli ambienti di soggiorno totalizzano un'altezza di m. 7, lo studio m. 5,80) dovrà giustamente essere notata dall'esterno e dovrà creare un ritmo architettonico che dalle dimensioni, dagli ambienti prende lo spunto per raggiungere un'armonia plastica certamente nuova.

Per il genere di costruzione abbandonato (per difficoltà di realizzazione nel breve tempo disponibile) il tipo di casa smontabile in acciaio con elementi strutturali standardizzati, venne scelta una struttura in cemento armato con rivestimenti delle pareti in materiali leggeri ed isolanti termicamente e fonicamente.

L'adozione di tale tipo di struttura in confronto di altre tradizionali della zona (muratura di pietrame del lago - Moltrasio - o mista pietra e mattoni) è giustificata dal minor costo del materiale che in ogni caso deve giungere all'Isola Comacina attraverso due trasbordi.

(Per la realizzazione al Parco fu neces-

V Triennale - Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi - Casa sul lago per l'artista - Il retro a nord - La fronte sul lago.

sariamente decisa, data la provvisorietà della costruzione, una ossatura in legno che rispettasse dimensioni e caratteristiche della originaria struttura quale risulta dalle piante e dalle sezioni allegate alla presente relazione.

Il costo della costruzione fu mantenuto nei limiti di garantire una dimora dotata delle comodità necessarie alla vita moderna, con particolare cura alla praticità e decorosità degli ambienti.

Venne considerata anche la necessità dello stagionale periodo (inverno) di chiusura della casa, periodo che coincide con la maggiore attività degli agenti atmosferici (pioggia, gelo, neve).

E si è provveduto col mettere il più possibile a riparo le superfici vetrate.

Infine l'arredamento è stato studiato in modo da essere facilmente modificabile o sostituibile secondo il gusto personale dell'ospite.

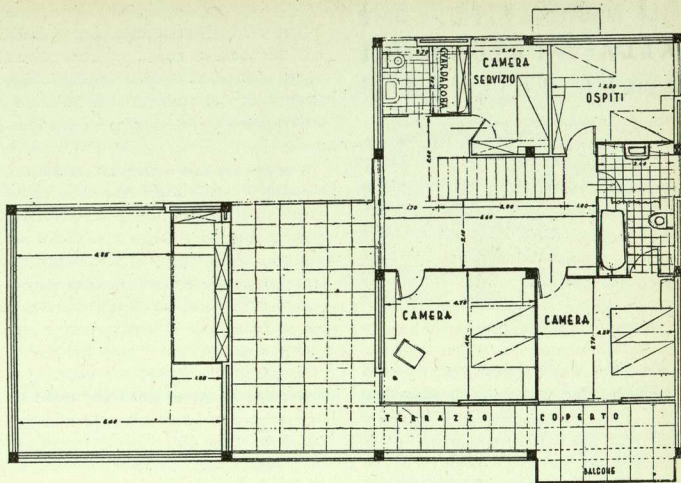
Arch. GIUSEPPE TERRAGNI

Dopo la costruzione Figini-Pollini, gli elementi di case popolari Griffini-Bottoni, continuando il nostro quadro della V Triennale, presentiamo l'edificio del Gruppo Comasco.

Il quale ha un significato altissimo, perchè Como nella storia della nuova architettura ha una posizione che ci è cara per la vivezza e la generosità dell'azione intrapresa e condotta decisamente in favore del rinnovamento urbano.

La prima dura battaglia per un'architettura coerente con il tempo è stata combattuta a Como: da Giuseppe Terragni, da questo ostinato costruttore che riassume in sè i caratteri più emergenti della sua terra di architetti. Fu traverso la polemica per il «novocomum» che la Nazione apprese la prima notizia della più vasta polemica per capovolgere la situazione dell'edilizia scaduta al mestiere.

Da quel tempo in cui l'atto di forza di Terragni ci apparì come un gesto in cui si scatenava tutto lo spirito di una generazione nuova, sono passati pochi anni: ma l'urgenza, la fede, l'instancabilità con cui abbiamo lottato e le vittorie raggiunte ci hanno ormai allontanato quel momento: ma ogni giorno che passa il «novocomum» ci diventa più carico di presagi e di certezze.

Ecco perchè allo scritto di Terragni aggiungiamo un ricordo: il ricordo della prima e delle molte azioni dei Comaschi, in prima linea Lingeri, che hanno legato al loro lago il principio della storia della vivente architettura italiana.

Casa sul lago per l'artista - Pianta del I piano.

CORSIVO N. 26

La critica reazionaria si è posta la questione di sapere se c'è veramente una rivoluzione architettonica nel mondo, quando molti che l'ammettono arrivano a dichiarare, temerariamente, che è anche giunta al suo punto culminante. Nulla di più errato. C'è veramente, oggi, rivoluzione in architettura. Ma non siamo ancora che alle prime giornate. Altri organismi sono da creare, altre difficoltà da superare per raggiungere l'epoca che fisserà la nostra immagine contemporanea. *«Gli accademici, reagendo fin da ora, si sono troppo presto spaventati! Ma essi non hanno una idea di ciò che li attende» (Le Corbusier).* *A. S.*

Sei anni sono (estate del '27) richiesto dai giovanissimi fondatori dei «Lupi» quale fosse il credo politico del «novecentismo letterario», risposi con questi quattro punti:

1 - Credo nel Fascismo come rivoluzione quotidiana;

2 - Credo in Roma-Italia motrice ed equilibratrice d'Europa;

3 - Credo nella passione, nella improvvisazione e nella guerra;

4 - Credo in Mussolini Dio senza profeti.

M. B. 1927-V

CORSIVO N. 27

In una rivista (una «consorella», come si diceva vent'anni fa) si legge: «se delle persone d'ingegno avessero i danari che ha «Quadrante», che bella rivista si potrebbe fare!».

Ci pare che ci sia in queste parole una punta di gelosia finanziaria, e ci affrettiamo a sollevare la consorella. Il segreto finanziario di «Quadrante» è il seguente: i due direttori dirigono e collaborano gratis; i collaboratori quasi tutti collaborano gratis, tre numeri di «Quadrante» han costato di collaborazione complessivamente circa 450 lire, e forse meno; le spese generali e i locali li offrono graziosamente a Milano la «Libreria del Milione» e a Roma la «Galleria d'arte di Roma»; per le spese di stampa e carta si sono quotati alcuni giovanissimi architetti, per il primo anno. Il ricavato dalla vendita degli abbonamenti e della pubblicità, li mettiamo da parte per il secondo anno.

Come vede la cara consorella il segreto finanziario di «Quadrante» è semplicemente un segreto di passione. Perciò dovrebbe modificare la sua osservazione così: «se delle persone d'ingegno avessero la passione che hanno quelli di «Quadrante», che bella rivista si potrebbe fare!». E allora non abbiamo niente da dire in contrario.

(Il bello si è, che «Quadrante» è una gran bella rivista).

(R I S T A M P E)
OSSERVAZIONI SULLA TRIENNALE

Sigfrido Giedion, segretario generale dei «Congressi internazionali di architettura», è senza dubbio uno dei più noti critici europei. Scrive su «Neue Zürcher Zeitung» del 7 luglio il seguente articolo:

Una volta, il viaggiatore che si recava in Italia, prendeva soltanto in considerazione l'arte italiana che non fosse posteriore al secolo decimottavo. Tutto ciò che era stato fatto, in architettura o in pittura, dopo quell'epoca, recava tracce di provincialismo e, pertanto, veniva trascurato. Nel secolo decimonono l'Italia cominciò ad assimilare in gran parte quelle tendenze artistiche che già erano state provate e accettate di là dalle Alpi, e in tutti i paesi del mezzodì si manifestò un movimento analogo. Ma ben presto si ebbero i segni precursori di una vitalità nuova nel bacino mediterraneo, non solo in Italia, ma anche ad Algeri e in Spagna, e particolarmente a Barcellona. Il lungo assopimento volgeva finalmente al suo termine.

Il risveglio da una letargia culturale è sempre penoso. Quando le masse si sono lungamente abituate ad un atteggiamento agnostico e disinteressato nei confronti dell'attività culturale, esse finiscono per cadere in uno stato d'indifferenza che si avvicina ad un vero e proprio irrigidimento. Occorre allora grande energia per disperdere questa indifferenza e risvegliare un nuovo interesse per i problemi della cultura e dell'arte. E' questo forse il più complesso dei problemi che i popoli del bacino mediterraneo debbono oggi risolvere.

L'Italia, soprattutto, si trova in posizione difficile, perchè l'eredità artistica e culturale del passato, sotto il cui peso essa per tanto tempo soggiacque, non può essere imitata. Essa deve piuttosto ricercare il pensiero profondo, l'anima di quella sua antica civiltà, per adattarli alle forme nuove proprie della civiltà moderna.

Pertanto il metro col quale occorre misurare i risultati raggiunti oggi in Italia, dev'essere diverso, secondo che si vogliono paragonare tali risultati nei limiti dell'evoluzione interna del paese, ovvero confrontarli coi progressi raggiunti in generale nel mondo intero. In altre parole bisogna chiedersi in qual misura l'Italia si serva oggi di mezzi già noti, e in qual misura, invece, essa ci offra insegnamenti nuovi.

In genere per nuova architettura italiana s'intende la costruzione di enormi edifici aventi facciate inutilmente sovraccariche d'ornamentazioni e dietro alle quali si nascondono locali anch'essi sovraccarichi e senza scopo. Un esempio caratteristico ci è dato dalla nuova stazione di Milano, il cui progetto risale al 1906, ma che è stata costruita e finita solo recentemente.

Una simile idea preconcetta della nuova architettura italiana non è più oggi interamente esatta. Le grandi costruzioni moderne di Roma e di Milano rassomigliano piuttosto a dei crematori; le loro facciate sono liscie e sono ricoperte di grandi lastre di granito lucido o di marmo. Il lusso del materiale vi sostituisce la plastica e l'ornamentazione. Un ottimo esempio di questa nuova tendenza ci è fornito dal progetto — già eseguito in marmo e in granito anche nel modello — del futuro Palazzo di Giustizia di Milano, e attualmente esposto alla Triennale. Le facciate sono lisce, ma nel vestibolo, alto circa 30 metri, si può riscontrare quello stesso sciupìo di spazio che si osserva nella stazione milanese progettata nel 1903. Solo le forme sono diverse; il concetto direttivo è altrettanto lontano dalla vita del 1933 quanto lo era, a suo tempo, quello che portò al progetto della stazione del 1906.

La letargia culturale di un popolo è, come abbiamo detto, particolarmente difficile da superare, sì che si può prevedere che questo periodo della monumentalità continuerà ancora per qualche tempo.

Nuovi sintomi, però, si manifestano. Questi nuovi sintomi sono più che mai evidenti in uno dei reparti della grande mostra di architettura organizzata dalla Triennale, e precisamente nella Galleria, dove, per disposizione della Direzione, dodici fra i più valenti architetti moderni presentano i loro lavori in dodici *stand* aperti e mostrando così chiaramente dove debba essere cercata la vera tradizione del nostro tempo. La scelta è stata difficile, per quanto riguarda l'Italia; ci sembra infatti caratteristico che, accanto ad artisti come Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Perret, Corbusier, Gropius, ed altri, l'Italia non abbia potuto essere rappresentata che dall'architetto comasco Antonio Sant'Elia (1888-1916). Nessuna mediocrità italiana vi fu ammessa. Il Sant'Elia, che cadde in guerra, ha previsto davvero, nei suoi progetti, e con segni di fiamma, una parte del futuro sviluppo artistico e architettonico. Ora il suo manifesto dell'11 luglio 1914 pende alla parete in enorme formato e al disopra di esso campeggia la sentenza: «*L'architecture futuriste est l'architecture du calcul, de l'audace tempéraire et de la multiplicité*». L'architettura futurista non ha certamente portato allo sviluppo, ma ha giustamente previsto il futuro.

L'Italia possiede oggi nello Stadio Berta (Firenze, 1932-33), costruito da P. L. Nervi, un'opera architettonica insuperata nel suo genere. E anche nel progetto della nuova stazione di Firenze, che dovrà sorgere presso la chiesa di S. Maria Novella, non si è esitato a rompere definitivamente colla vecchia tradizione italiana.

La Triennale è un'esposizione periodica di arte applicata fondata nel 1921 e che in quest'anno è stata trasferita con speciale rilievo da Monza a Milano, ove venne installata dietro al Castello Sforzesco e precisamente nel Parco della Città. La esposizione attuale si riferisce meno all'arte applicata che all'architettura.

La Mostra mette particolarmente in evidenza che l'Italia ufficiale si sta orientando in un modo ben determinato verso la nuova architettura. Come questo avvenga (e avviene talvolta in realtà non solo con coraggio ma anche con imponente impiego di mezzi) è anche per noi particolarmente interessante.

La Triennale non costituisce un tutto unico: essa offre uno sguardo generale su ciò che avviene in Italia e su ciò che in questo paese si desidera. Essa si divide non solo secondo le materie in diversi reparti aventi qualità diverse. Il Palazzo delle Arti costruito per questa V Triennale coi suoi vestiboli, col suo atrio, con le sue scalinate monumentali, col suo salone d'onore, appartiene ancora a quelle costruzioni nelle quali il bisogno di una esteriorità rappresentativa confonde lo scopo per il quale esse furono costruite. Se la Triennale si svilupperà ulteriormente diventerà presto evidente che in questo edificio le sale per la vera e propria esposizione sono insufficienti. P. M. Bardi, che è oggi in Italia a capo della critica più severa, ha già relegato anche questo edificio nella sua «tavola degli orrori» della architettura italiana. E invero questa costruzione col suo rivestimento rossastro,

colle sue arcate sporgenti e di pietra, si avvicina piuttosto allo pseudo-modernismo teutonico di un Höger che alla struttura lapidaria del suo vicino immediato, il Castello Sforzesco. Ma proprio questo Palazzo ha carattere permanente, mentre i 33 modelli di costuzioni sparsi nel Parco dovranno essere demoliti fra pochi mesi.

Il Palazzo delle Arti contiene anzitutto una grande Mostra di architettura nonchè prodotti nazionali e internazionali di arte applicata.

Chi voglia rendersi conto di quanto è stato fatto, in materia di architettura nel mondo intero, dall'Argentina alla Russia, in questi ultimi tre anni, lo troverà qui organicamente riunito. L'« assolutamente nuovo » architettonico dei differenti Stati vi è esposto in grandi fotomontaggi. Gli Italiani e i Russi sanno utilizzare in modo speciale il linguaggio del fotomontaggio. La Svizzera presenta sulla parete a lei destinata tutta una nitida serie di riproduzioni dei suoi migliori edifici.

Questa Mostra offre una veduta d'assieme, ordinata secondo gli scopi, dell'architettura di tutti i paesi. Segue poi — senza ritocco — ciò che si costruisce nell'Italia di oggi.

L'esposizione di arte decorativa si mantiene anche qui, come in tutti gli altri Paesi, sulla difensiva. Il suo livello è quello del *Salon des Artistes décorateurs,* di Parigi!

Nelle diverse sale le diverse Nazioni espongono: Il Deutscher Werkbund i prodotti dell'industria grafica tedesca; l'Inghilterra oggetti di produzione standardizzata e persino pipe, guanti e valigie; la Svezia vetri di Orrefors; la Finlandia tessuti e sedie elastiche di legno del ben noto Alvar Aalto; la Francia, invece, mobili decorativi in generale inferiori a quelli di fabbricazione italiana. E' un peccato che la Svizzera sia completamente assente. In sua vece è rappresentata una società di arte sacra i cui prodotti, però, sono altrettanto inferiori a quelli corrispondenti italiani, come i mobili francesi. Questa indifferenza nei riguardi di una così importante manifestazione ci sembra difficile a concepire!

Dal punto di vista tecnico l'esposizione delle Comunicazioni (architetto Pulitzer Finali), ordinata nel Palazzo dell'Arte, è veramente organizzata in modo perfetto. Vi si può osservare soprattutto l'immenso progresso perseguito dall'Italia in questi ultimi anni nel campo delle installazioni navali. Questo progresso è in piena marcia e sta superando la stessa Francia.

Assai ben riuscito dal punto di vista della tecnica dell'esposizione, troviamo poi, nel Parco, la Casa, di vetro, del Giornalismo, nel quale le applicazioni di quell'interessante mezzo di espressione scoperto dai dadaisti e realizzato dai Russi, trovano un ulteriore sviluppo. Questi fotomontaggi, eseguiti d'altronde da noti pittori, sono sotto molti punti di vista assai più prossimi alla realtà della vita, di quanto lo siano gli affreschi monumentali del Palazzo dell'Arte. Gli enormi affreschi fanno pensare se questo sia veramente la via più appropriata per ridar vita all'arte pittorica. Si sono spese 300.000 lire e sono stati chiamati a collaborare i migliori elementi di cui dispone oggi l'Italia: dal melanconico e nordico Carlo Carrà a quel Giorgio De Chirico e Gino Severini, che oggi ci danno qualche delusione. Ma una simlie adunata, fatta sullo stampo del rinascimento, nuoce qui tanto agli artisti quanto all'opera.

Ma l'idea più esatta e conclusiva di ciò che oggi si vuole in Italia è data dalle 33 costruzioni sperimentali simpaticamente sparse nel grande Parco senza preconcetti distributivi. Agli architetti venne lasciata la massima libertà; molti di essi si sono assegnati da sè il proprio compito.

Noi procederemo in quest'esame non dalla forma architettonica, ma dalle forme di vita alle quali le costruzioni vorrebbero essere dedicate. Possiamo così osservare tre diversi compiti, alla cui realizzazione si tende.

Nella vita italiana attuale lo sport ha senza dubbio un posto importantissimo. Talvolta — come nella capanna per scì del genovese Luigi Vietti — traspare ancora la novità del problema sportivo per l'italiano. Gli sciatori non hanno bisogno di sedersi su sedie d'acciaio ricoperte di pesanti pellicce. Abbiamo poi un Albergo per montagna di media altitudine, una capanna per club alpino, una casa dell'aviatore, una casetta per fine settimana al mare (architetto E. Faludi), al lago e al monte (architetti Griffini, Faludi e Bottoni). Queste casette per *week-end,* presentate in grandezze assai diverse, ma fornite di ambienti straordinariamente grandi nonostante il prezzo assai ridotto, e costruite in parte secondo nuovi criteri tecnici, rappresentano la parte meglio riuscita di tutta l'esposizione.

La seconda categoria delle costruzioni sperimentali, appartiene più che altro alla fantasia architettonica. Essa costruisce quasi sempre per categorie di persone inesistenti in realtà: per esempio, per l'aviatore così ben retribuito da poter vivere in una casa ricco-borghese con tanto di salone sportivo. L'uomo di studio, vi viene circondato da arredamenti principeschi e munito di un gabinetto da lavoro affrescato con personaggi in grandezza naturale (ciò che, tra l'altro, sembra poco propizio alla concentrazione spirituale). Senza volerlo e per contrasto vien fatto di pensare alla piccola cella d'isolamento costruita nel 1923 da Le Corbusier per la casa di vetro del pittore Ozenfant.

Altrettanto inesistente dovrebbe essere oggi, e più ancora in avvenire, il caso dell'artista che si possa concedere il lusso della grande casa di campagna sul lago pel riposo estivo, munita anche del grande studio e della grande intelaiatura metallica per gli affreschi. La soluzione architettonicamente più esatta e più accurata in questo campo ci è senza dubbio offerta dalla *Villa per un artista* di Pollini e Figini. In essa si è tentato di creare le necessarie possibilità di concentrazione e di isolamento mediante una speciale e logica suddivisione dei locali.

Tutta questa gente: artisti, pittori, scrittori, aviatori non hanno più oggi una vita privata interessante; essi vivono come tutti gli altri uomini. La loro vita personale trascorre come quella di chiunque altro. Ciò che la pone in evidenza è ciò che essi producono e non il riflesso monumentale del loro modo di vivere.

E' logico che concetti architettonici basati fuori dalla realtà possano facilmente indurre gli architetti a realizzazioni indefinite e talvolta anche fanciullesche. Questo è proprio il pericolo che sovrasta oggi il movimento architettonico italiano. Un esempio caratteristico ci è fornito dalla « Casa del sabato per gli sposi », nata nello studio di un architetto il quale vi ha riunito con una certa perizia diversi elementi dell'architettura moderna in modo altrettanto formale quanto quello con cui egli seppe sovrapporre gli elementi dell'architettura storica nei suoi palazzi di tipo forno-crematorio. Nella sala da bagno troviamo infatti pareti con specchi a vetri affumicati così care a Mies van der Rohe, mentre si accede al tetto mediante una scala a chiocciola tipo Le Corbusier, soltanto che questa è di marmo lucidato a specchio. Ma, in realtà, questa specie di fotomontaggio architettonico si scinde nei suoi elementi, con deplorevole effetto.

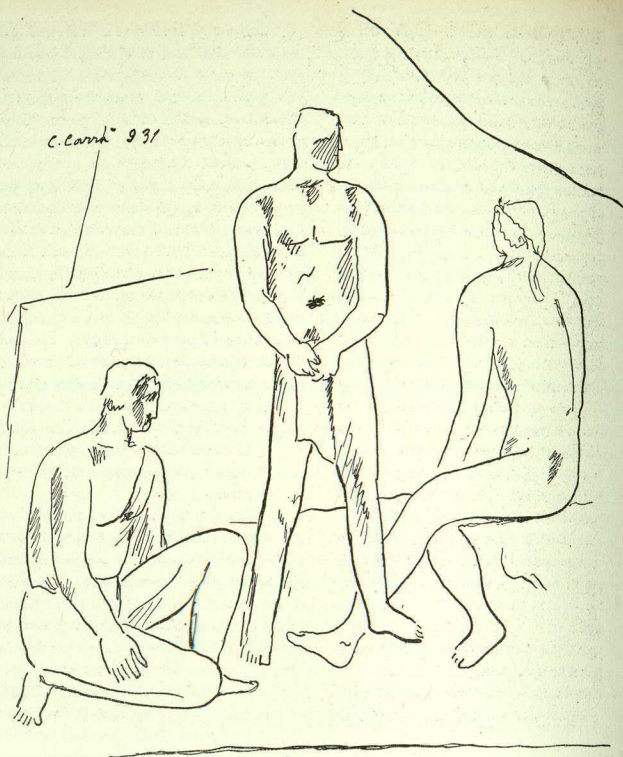
La terza categoria delle costruzioni si riferisce a elementi di carattere sociale: scuole, abitazioni per la media borghesia disposte in armature d'acciaio a più piani

(arch. L. Vietti) e, infine — cosa assai interessante dal punto di vista programmatico — gli elementi di abitazioni per case popolari, disposti all'estremità del Parco, e ideati da Griffini e Bottoni. Si è qui cercato di realizzare le più diverse suddivisioni della pianta dei locali, anche con disponibilità assai limitata di superficie abitabile. Ciò che, in realtà, è già stato fatto, dato che questa necessità deriva dalle condizioni così caratteristiche esistenti in Italia. I metodi relativi sono stati concretati in questi ultimi anni in Germania, in Olanda e in Isvizzera. Ma il modo con cui, per esempio, vengono distribuite e impiantate le cucine e i vari accessori, indicano un ulteriore sviluppo indipendente.

In tutta l'esposizione la direttiva mussoliniana per il 1933: *andare verso il popolo,* non è stata abbastanza seguita. Il problema delle abitazioni per la piccola borghesia e per i lavoratori non è ancora risolto in Italia. Si pensi che, anche nei nuovi progetti, si richiede che, per ogni ettaro, siano alloggiati 800 individui e che l'altezza dei vani debba essere di m. 3,30. Il metro cubo di vano ricostruito non deve costare più di 50 lire, ciò che per noi rappresenta un prezzo inverosimilmente basso. L'altezza degli edifici è limitata a 24 metri.

Si potrebbero forse oggi alloggiare umanamente anche 800 persone per ettaro, ma non certo seguendo i dettami di una architettura ormai sorpassata e che impedisce, colle sue regole, ogni vera soluzione integrale. E proprio in Italia sarebbe possibile eliminare, con un tratto di penna, tutte le limitazioni che si oppongono allo sviluppo di una architettura veramente razionale. Un solo esempio dimostrativo di colonia urbana realizzata secondo i nuovi criteri avrebbe potuto servire a far progredire l'architettura e l'industria edilizia italiane assai meglio e più rapidamente di una serie di costruzioni sperimentali senza scopo ben definito. Ma non dimentichiamo che l'Italia è ora soltanto all'inizio del suo sviluppo.

La V Triennale rappresenta per l'Italia un grande salto in avanti. La prossima volta essa ci offrirà probabilmente, anzichè un semplice manifesto, qual essa oggi, in fondo, rappresenta, un complesso di compiti ben definiti ed è anche da sperare che, oltre agli italiani, verranno chiamati a collaborare alla soluzione di tali problemi, anche architetti stranieri, oggi presenti alla Triennale soltanto con riproduzioni grafiche dei loro lavori.

SIGFRID GIEDION

CORSIVO N. 28

Anche « Quadrante » bandisce un concorso di architettura.

Concorso nuovo che non mancherà di suscitare l'interesse più vivo e le più inaspettate rivelazioni. Il concorso è aperto a tutti e ha tema libero. Poichè si tratta di saper svolgere un qualsivoglia tema inerente all'architettura, il concorso si presenta allettante; esso è dotato di un solo e ricchissimo premio; il titolo di Architetto *e ha una particolare condizione che lo rende caratteristico tra tutti: i concorrenti dovranno svolgere il loro tema isolati gli uni dagli altri in appositi locali che « Quadrante » ha allestito nella sua sede. Per accedere a questi locali i concorrenti dovranno spogliarsi dei seguenti oggetti: cartoline illustrate, titoli accademici, riviste tedesche e d'altri paesi, motivi architettonici, progetti non firmati di giovani razionalisti, aiuti, sostituti, factotum di studio, amici di famiglia e di papà, fotografie, aderenze o cariche politiche e documenti di esse, carte granulose a tutto effetto per prospettive lapis teneri, compromessi, ecc ecc. Possono entrare solo idee capaci di uscire dal cervello. I concorrenti a questo concorso si presenteranno cioè:*

Nudi con un lapis (N. 2) e una gomma in mano.

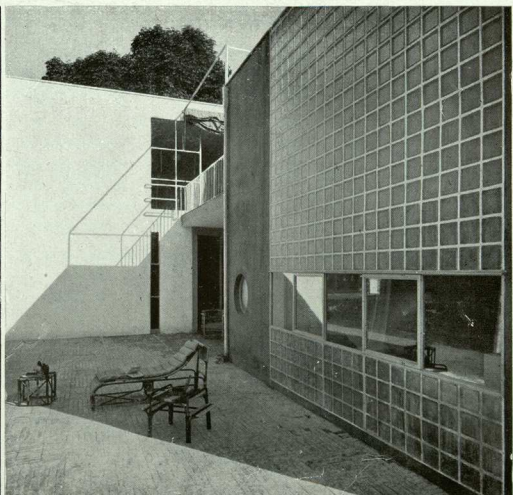
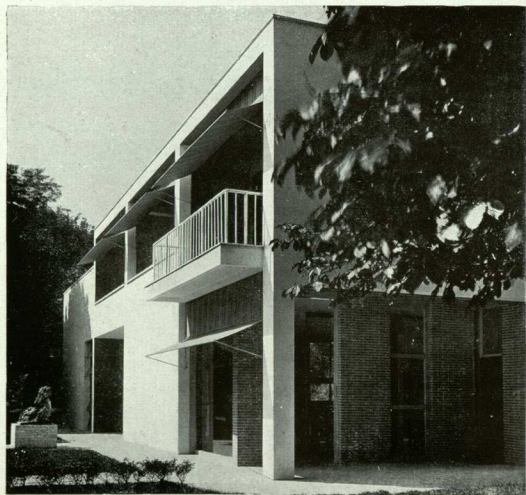
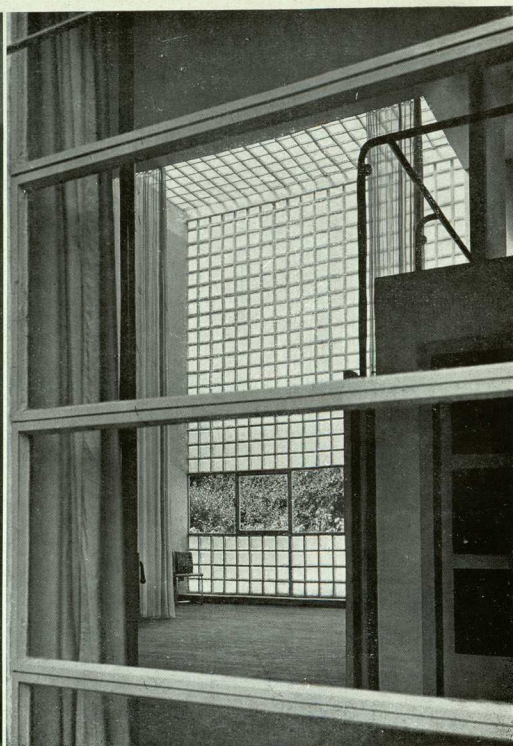
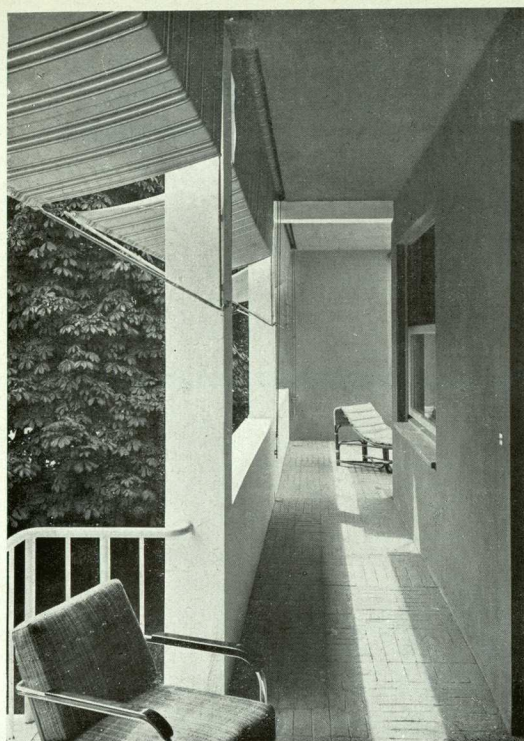
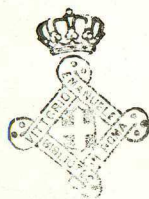
(La carta liscia sarà fornita da « Quadrante »).

Tutti gli Architetti aderenti alla nostra Rivista hanno assicurato entusiasti la loro partecipazione. Inviti sono stati diramati a molti fra i grandi Architetti e Maestri italiani ma nessuno ha risposto, finora.

P. B.

CORSIVO N. 29

Il fenomeno Piacentini si sviluppa a vista d'occhio.

P. M. B.

V Triennale - Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi - Casa sul lago per l'artista - In alto: loggia sul lago al primo piano. Lo studio dal finestrone sul lago - In basso: fronte al lago e fianco - Particolare del fronte nord colla parete in vetro dello studio.

SURREALISMO E FUNZIONALISMO

Dato che le vicende del funzionalismo rappresentano la protesta per l'attuazione di una vita propria della nuova architettura, per avvicinare le altre tendenze artistiche ad essa, vi sarebbe da sradicare dalla dottrina surrealista certe immagini d'arte di un ordine assai elevato, che per ora sono ancora fuse nella ganga di inspiegabili concetti negatori dell'edilizia moderna. I manifesti dei surrealisti che sono, in fondo, l'introduzione filosofica all'arte d'oggi, sostengono che la realtà è brutta per definizione. La bellezza non esisterebbe che in quello che è irreale. Pur accordando che il surrealismo non abbia servito ad altro che a provocare una *crisi di coscienza*, tuttavia, esaminando le cose dal solo punto di vista intellettuale e morale, esso ha però troppo relegato all'ultimo piano l'amore del contrasto e l'anelito dello spirito dinamico. Malgrado questo *handicap* estetico, i razionalisti sono pronti ancora ad inculcare all'architettura moderna «*la nozione del reale e dell'immaginario al momento in cui finiscono di essere percepiti contradditoriamente*» (André Breton, «Second manifeste du surréalisme»). Nella nostra ardente generosità, dovuta allo spirito di coerenza volontaria che anima la tendenza funzionalista, noi non crediamo che il surrealismo abbia un senso destruttore, ma che possegga, bensì, in assoluto, soltanto un senso costruttore in pittura, in scultura ed in letteratura. Per le opere della musica e particolarmente dell'architettura, esso offre un interesse più teorico che pratico, il quale si riattacca quasi unicamente al pensiero intellettuale ed in second'ordine, soltanto, al pensiero grafico. Fra i creatori surrealisti, Giorgio De Chirico, Joan Mirò e Hans Arp sono verosimilmente gli unici artisti della tendenza che abbiano saputo infondere alla loro pittura le sembianze di un ellenismo plastico corredato di un potere comunicativo per l'arte edificatoria.

Il surrealismo che attende ancora tutto dalla violenza, dimentica forse troppo sconsideratamente che il futurismo italiano ed il cubismo francese (movimenti che lo precedono in data) hanno ormai da tempo superato questo stato intermedio o preparatorio. Stupisce perciò di vedere André Breton affermare, nel secondo manifesta del surrealismo, che «*l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*». Per la quale cosa ci sarà facile scoprire l'assenza di un tecnicismo strutturale dall'idea surrealista. Ad onta di ciò, noi applaudiamo volentieri al surrealismo per il suo disinteressamento, il suo disprezzo del pericolo, il suo orgoglio, la sua vergogna di ogni indifferenza poetica, ma non sappiamo perchè André Bréton voglia che «*le diable préserve, encore une fois, l'idée surréaliste comme toute autre idée qui tend à prendre une forme concrète*» (Second manifeste du surréalisme), inverminando così, inconsapevolmente, tutta l'arte moderna, facendo cadere l'ordine plastico in un campo astruso puramente letterario. Nel surrealismo, quello che piace a noi altri giovani, quello che ammiriamo incondizionatamente, è quella «*promenade perpétuelle en zone interdite*» (opera citata) che ci sembra tanto vicina alle audacie del razionalismo europeo.

L'istituzione di argomenti polemici intorno al rilassamento del surrealismo di fronte all'architettura moderna condurrebbe ad una fioritura di nuove formule d'arte, atte egualmente a portare lo scompiglio nelle file dei profittatori senza fede del modernismo. Poco importa però, sapere perchè il surrealismo si è socialmente fuorviato aderendo al principio del materialismo storico. Quello che ci par utile conoscere, è che di fronte alla eventualità di una letteratura e di una arte proletarie, il surrealismo si comportò da gran signore negando loro, per ora, ogni probabilità di imporsi fra i moderni, prive come sono dell'appoggio spirituale di una qualsiasi tradizione verbale, di una qualsiasi tradizione plastica, di una qualsiasi cultura. Ma giacchè esso vuol sollevare il problema dell'espressione umana su tutte le sue forme, e quindi anche sotto quella dell'architettura che è d'importanza maggiore, una breve parentesi aperta pel caso Dali aggiungerà una soddisfacente chiarezza delle possibilità di un tema architettonico surrealista e un tradimento di più alla collana di quelli dell'idea surrealista, nel seno stesso dei suoi aderenti ufficiali.

Che lo spagnuolo Salvador Dali, pittore e scrittore genialmente dotato di qualità definitive, abbia compromesso, col suo atteggiamento osceno e blasfematorio, alcuni punti critici della tendenza ch'egli intendeva difendere nella sua integrità formale (a nostro parere più per partito preso che per aderenza polemica), nessuno lo potrà certamente disconoscere senza per questo pretendere però che le sue affermazioni odiose impegnino minimamente il movimento che da solo non saprebbe rappresentare. Spetterà a Dali soltanto di affardellarsi la responsabilità del suo abbaruffio critico, e scolparsi di una catasta di sdolcinature estetiche di tal genere, non sarà cosa ch'egli potrà prendere alla leggera. Per ora, accontentiamoci di segnalare al biasimo dei funzionalisti e alla vendetta pubblica, bollandoli ferocemente, gli apprezzamenti gratuiti di Dali sull'architettura moderna, per sollevarla — col surrealismo — dalle accuse maligne ed infamanti di cotal indegno confessore. «*Sistematizzare le confusione e contribuire al discredito totale del mondo della realtà*», così si esprime l'artista spagnuolo (Salvador Dali, *L'âne pourri*). Potere e pensiero paranoici, simulacri foschi dell'incosciente, immagini doppie che sono la rappresentazione di un oggetto che senza la minima modifica figurativa od anatomica è nel tempo stesso la rappresentazione di un'altro oggetto assolutamente diverso, spoglio pur esso di ogni genere di deformazione o anormalità che potrebbe celare qualche ordine, sono interessantissime definizioni di concetti poetici e pittorici che, in architettura però, non avrebbero dovuto condurre Dali all'apologia frenetica dello stile *liberty* e di tutte quelle costruzioni anonime e sconsolanti che popolano ancora l'Europa. Tale argomentazione mi obbliga a mettere subito in guardia i disonesti contradditori, onde non mi si creda un architetto razionalista fanatico, il quale — volontariamente — veda soltanto la saldezza della propria arte. Sulla nostra «*esagerata simpatia*» per i pittori e i poeti (sono parole che troviamo ognora in bocca di moltissimi costruttori, ingegneri, architetti e scrittori nostri), basti rammentare che nei miei studi sull'architetto Antonio Sant'Elia e sugli elementi dell'architettura funzionale, ho sostenuto per l'appunto la importanza decisiva del contributo architettonico dei poeti cubisti e dei pittori elementaristi e neoplastici. Osmosi artistica che mi autorizza dunque a provocare il fallimento critico di taluni pittori in cui lo spirito del razionalismo è rimasto affogato nella più assurda incompetenza. E siccome questi pittori sono qualche volta (come nel caso Dali) dei grandi pittori i quali hanno delle orecchie che li ascoltano e degli occhi che li

leggono, più enorme ancora è il pericolo in cui incorre l'architettura moderna.

Sappiate Dali che è di buon rendimento estetico assegnare al pensiero e all'arte, come alla tecnica, i limiti di un quadro economico. Non verrebbe allora in mente a nessuno, e tanto meno ai pittori geniali, di inquadrare l'architettura europea nelle sfere nebulose e abbiette del *Modern style*, le cui opere costituiscono forse dei desideri solidificati, ma dei desideri deliranti i quali conducono in via diretta (come nella vostra ripugnante speranza) « *aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime* » (Salvador Dali, opera citata), ma non alle sorgenti della plastica pura (come nella speranza dei funzionalisti). D'altra parte, approvando pienamente le idee di Massimo Bontempelli sugli stati d'animo puri, è bene considerare che contrariamente all'elaborazione sistematica della « *ruine de la réalité* » (Dali, opera citata) nelle « *formes et les couleurs de la démoralisation et de la confusion* » (Dali, opera citata), l'uomo ha due arti destinate alla espressione dello stato d'animo puro: l'architettura e la musica. Bisogna quindi lasciar loro questo compito.

ALBERTO SARTORIS

CORSIVO N. 30

In mezzo al disordine del pensiero moderno, che non ha ancora stabilito il mezzo di coordinare i principii dell'attività creatrice su uno stesso piano di espressione e di tendenza, ci si pone naturalmente la domanda se, dato il ritmo evolutivo attuale, l'architettura potrà affermarsi in potenza dell'umano, cioè in funzione dell'uomo e delle virtù sociali specifiche della sua razza, secondo i modi di una saggia organizzazione economica, in cui lo stile potrebbe essere subordinato agli elementi plastici naturali del « materiale » in certe regioni.

La risposta è, tuttavia, chiara e netta, per chi vuol capirla. E, senza dubbio alcuno, al ritmo in cui vanno le tendenze dell'architettura razionale, è facile concepire quale potenza dell'umano si affermerà: passaggio dalla meccanica *al* dinamismo, *in virtù dello* spirito di necessità, *che governa le funzioni del costruire. E questo ci* conduce *lontani dal comunismo in architettura che certe forme internazionali dell'arte moderna facevano temere.*

A. S.

CORSIVO N. 31

Siamo fascisti intransigenti e « domenicani », che hanno seguito il Capo non per la sistemazione di un loro interesse ideale o pratico, ma con l'intima convinzione che dietro di Lui si serve una Rivoluzione, la grande rivoluione del secolo ventesimo. —

Noi ben sappiamo per quali motivi, ragazzi, in un momento in cui Mussolini dava una sterzata alla storia italiana, siamo stati nei ranghi della sua azione: consapevolezza che l'andare delle cose in cui l'Italia languiva sarebbe mutato, persuasione che una giustizia sociale avrebbe camminato per le buone strade, fede in un figlio di fabbro chiamato a rimettere in sesto una Nazione anelante a forti imprese.

La nostra parola spesso è male intesa, persino tacciata di indisciplina, talvolta messa all'indice, quando irresistibili impeti ci prendono e confessiamo il nostro stato d'animo di fronte a fatti che dànno germoglio alla Rivoluzione. Cozziamo contro ostacoli di sornionismo, di pigra resistenza, di borghese organizzazione, che ci riempiono di amarezze senza ristoro, di acerbe delusioni, del desiderio di scatenarci senza riflessione, senza calcolo, con la generosità che si scaraventa in una battaglia.

Ci ribelliamo, reclamiamo, brontoliamo; qualcuno ci guarda male, qualcuno ci fa del male, qualcuno tenta il bando, il silenzio, la « fregatura ». Noi resistiamo, e la nostra fede si ingigantisce così, che non sappiamo più come farla ingigantire. E' in codesti momenti avventurosi che noi pensiamo di essere i primitivi d'una religione nata a smantellare l'andazzo arrugginito d'altre religioni.

Noi non sappiamo, non vogliamo sapere d'altro e di altri che di questa norma di vita che si chiama Fascismo. Il resto, abbia pur duemila anni di esistenza, non conta. Pensiamo che le rivoluzioni si fanno per svigliacchire il mondo, per risvegliarlo, per ringiovanirlo, per tenergli lontana la cancrena dell'ozio e di tutti i vizi che figliano dall'ozio.

Ci siamo abituati a una nostra vita pericolosamente vissuta, bisognosa di novità, volta alle incognite del domani, emozionante, desiderosa di ricominciare daccapo tutte le mattine.

Ma a ogni minuto ci arriva un parere contrario, a ogni minuto ci sopraggiunge l'avvertimento di non esagerare, e ci si dimostra che l'andare delle cose marcia ch'è un piacere. Il buon senso trionfa. Il nostro parer contrario è biasimato, e chi può lo castiga.

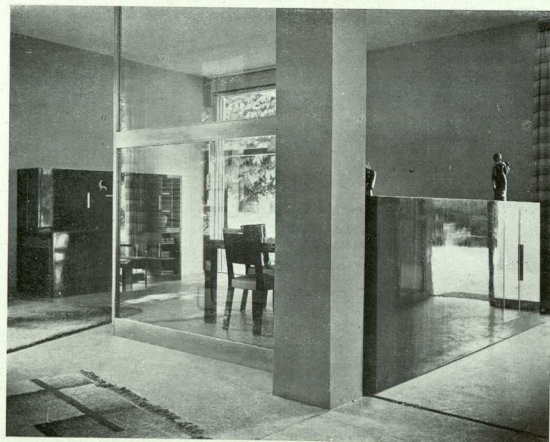
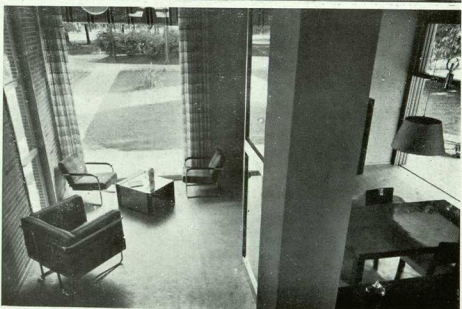
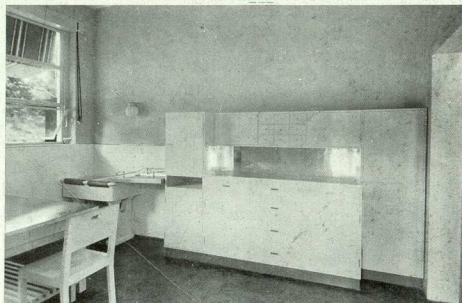
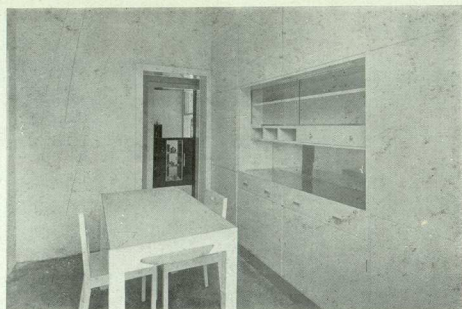
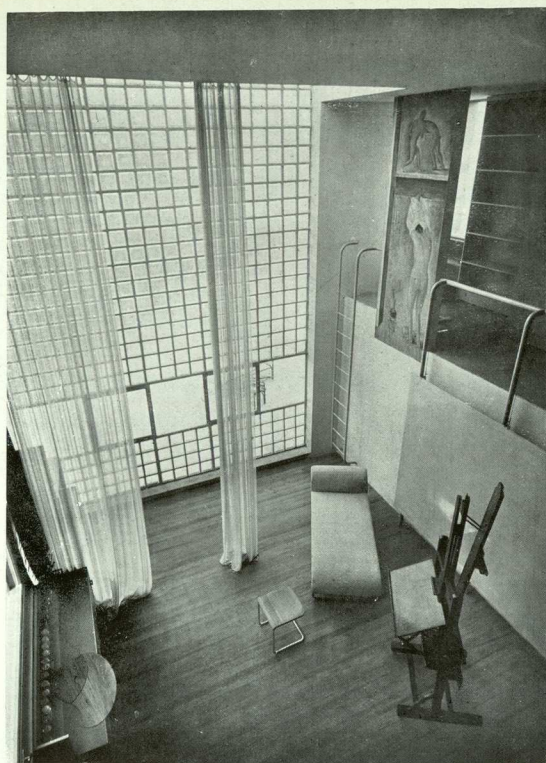
C'è anche un tipo buffo di individuo il quale ritiene che sia da condannarsi chi esercita la critica, chi si manifesta contro l'infallibilità, chi in sostanza pensa che il discutere non tramonti, che non sia da condannarsi insomma il guastafeste. Vi sono dei buffi caratteri che vorrebbero (con la scusa della disciplina) l'universo acclamante a ogni loro barlume di atto. Se essi sbagliano, e qualcuno con onestà fa loro notare che hanno sbagliato, saltano su tutte le furie, e sull'ultima furia su cui sono balzati meditano il più acconcio tranello per sbarazzarti di te. C'è di più: dimostreranno che sei indisciplinato.

Per fortuna della gente con testa sulle spalle e con il cervello funzionante, quando gli infallibili (che per la loro infallibilità, per prima cosa, in tutte le cose, sbagliano appena mettono piede nella a) finiscono in suprema istanza si azzeccano certe bocciature che li bocciano vita natural durante. La gente che si monta, che si gonfia, che si impallona è, per fatalità di tempo e per giovinezza della Rivoluzione, in numero cospicuo. Spesso assisti a gonfiature enormi, a prosopopea cafonesca, a turlupinatura ciarlatanesca, da parte di vecchi arnesi che hanno apprese le malizie alla scuola del più snervante giolittismo.

La colpa non è di nessuno: è del tempo, è dei tempi che si riformano; e d'altra parte la generosità della Rivoluzione ha preso a pedate gli schifosi deretani della poltroneria statu quo ante.

Perchè siamo così acidi?

Sarà mezz'ora, un amico ci ha detto: — vi conviene a prendervela tanto per questo e per quell'altro? così vuol dire isolarsi.

P. M. B.

V Triennale - Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi - Casa sul lago per l'artista - Dall'alto in basso - a sinistra: Interno dello studio visto dal ponte mobile e parete affrescata da Mario Radice (mobili ricoperti in linoleum azzurro). Sala da pranzo vista dall'ingresso con mobile bar, scrittoio e libreria, parete scorrevole in cristallo legata in anticorodal e pavimento in linoleum bianco unito - A destra - "Serzizio": mobile a muro per stoviglie e tavolo ricoperto in linoleum con tavola da stiro scorrevole. Cucina: credenza in legno compensato con ripiani rivestiti in lastre d'acciaio inossidabile. Sala da pranzo verso l'ingresso. Sala di soggiorno con vetrata fissa verso il lago e pavimento in linoleum bianco unito. Tende Indanthren in tutti i locali.

PEINTURE A L'HUILE ET PEINTURE DE "MUR"

Tentons de ne point trop parler « peinture ». Ne serait il pas enfin nécessaire que ce qui fut généralement admis comme la chimie propre à la peinture; ses poisons; ses signes maçonniques; et cet orgueil des techniciens peintres, leurs côdes secrets et leurs formules ésoteriques; ne serait il pas enfin nécessaire que toute cette alchimie fut oubliée?

La peinture d'une nation, comme ses côtes; comme ses canaux, les richesses de son sous-sol, ne conviendrait il pas enfin de les restituer au Domaine public. Paris, qui comme l'Italie, l'Espagne ou la Hollande, fut un grand creuset de fermentations plastiques, Paris a dévié les meilleurs de ses hommes — et à peu d'exceptions-près — vers un art amputé de tous rapports avec la masse de ses ouvriers de ses paysans.

Limitée à la gens internationale, l'elegance des raccourcis de la pensée nous a coûté, à nous autres peintres, ce souffle rauque qui est la marque des *grosses* civilisations. Mais est-ce un mal français ou un mal d'époque? Sans doute les deux! La Mesure dite française, cette mesure moyenne dont se faisaient un diadème le President Poincaré et sa cour miteuse de petits rentiers; cette pénombre où doivent s'engloutir les gros élans, il faudra que la peinture s'en ampute ou la peinture mourra! Ou la peinture ne sera plus qu'une police de ces élans populaires sans quoi les cathedrales gothiques (et pour ne citer qu'elles) n'eussent jamais vu le jour. La peinture française 1900-1933 n'a pas su dépasser le stade « art d'agrèment » ou « art d'hédonisme ». Parfois sublime! J'en conviens, mais d'agrément. Qu'est-ce Seurat ou Bonnard ou Matisse, à côté d'El Greco? Cézanne à côté de Breughel? à côté de Delacroix?

L'epoque est dure. Elle implique un renouvellement si total que peu, d'entre nous, en perçoivent les conséquences exactes. Dure, l'epoque, à vous faire éclater les tempes! Elle traine souvent en elle la guerre et la faim. Ceci dit, il est seulement alors possible de tenter un équilibre des vertus et des défauts. Des déterminations collectives et des responsabilités individuelles. Des fautes de l'epoque et des erreurs des hommes. Mais y a-t-il, au fond, une telle liberté dont doive, de ses usages, rendre compte un jour l'individu. Et devant quel Juge je vous prie?

Nous avons mal au ventre même de la peinture, parce que l'homme a mal au ventre même de son intimité. C'est cela énonçer cette constatation, que j'appelle « ne pas bavarder peinture; trucs et ficelles! ». Songer à l'homme, ramener tout à ses besoins essentiels, à son goût de l'amour et de la mort: songer à ses appetits premiers et à ses perils élémentaires; et nous saurons alors où se débattent les problèmes cruçiaux du peintre. Mais que si vous ne débattez que des règles privées du tableau, des compositions et des matières, et des jus et des pâtes, vous perdrez de vue et la vie et le secret du tableau. Le problème présent de la peinture *est,* et n'est que situé dans la façon du peintre de vivre et de mourir: et de mourir pour *qui* et pour *quoi;* et de survivre en qui et pour quelle justice! (Laissez ici sourire les bourriques!).

Avons nous, ceci dit, desormais licence d'en venir aux petits labyrinthes privés de la technique, de la fabrication? Non, tout n'est pas dit encore. Il faut nous l'interdire. Voyons ce qui peut sauver «l'homme-peintre» avant que de déterminer les besognes professionelles, les desirs syndicaux du peintre.

Pourquoi sommes nous malades, et si bas; et si désesperés. Derain me disait une nuit: « Tout est foutu ». Miro, a, par ses amis, laissé écrire: « Il faut tuer cette garçe de peinture ». Max Ernst la déchire. Je la mépriserais moi même si je n'avais cet espoir q'un jour.... voyez-vous, ne croyons plus ou presque plus en elle. Et n'est ce pas précisément parce que nous avons trop abusé d'elle? N' avons nous pas cru que c'était un instrument dont toutes les débauches nous semblaient autorisées, et nous avons *peint pour peindre.* Greco, lui, peignait, Giotto peignait pour situer le problème de Dieu et de l'Homme. Goya, pour définir l'injustice et la guerre qui crucifient l'homme. Delacroix sentait peser dans ses veines ce lourd besoin de la mort que nourrissent les derniers aristocrates de la race ou de l'esprit (quand l'Action leur échappe). Tous ces hommes, donc, ne furent « peintres » qu' aprés, pendant, jamais *avant* de peindre. Il en est d'autre chez nous, et je pense aux meilleurs, qui furent «peintres» avant que de peindre: « Homme » à leurs *moments perdus.* Et c'est là qu'est la plaie. Et c'est de cet oubli de l'homme que l'on peut mourir, en tant que peintre. Ou l'homme, pour sauver tout, devra exproprier la dictature de la Plastique pure »; tirer sur quiconque voudra la reconquérir. Un tableau n'a jamais été peint à l'huile. Ce qui circule dans les veines de l'artiste, ce doit être non de l'huile: mais du sang et des ideés.

Sans doute nous y voici enfin venus aux problèmes affairents au « tableau de chevalet », nôtre mal.

Orfèvreries, élégances, tours de passe-passe acrobatiques baignantes dans l'huile. Toujours l'huile qui est lourde et ranςit tous les problèmes. A qui la faute?

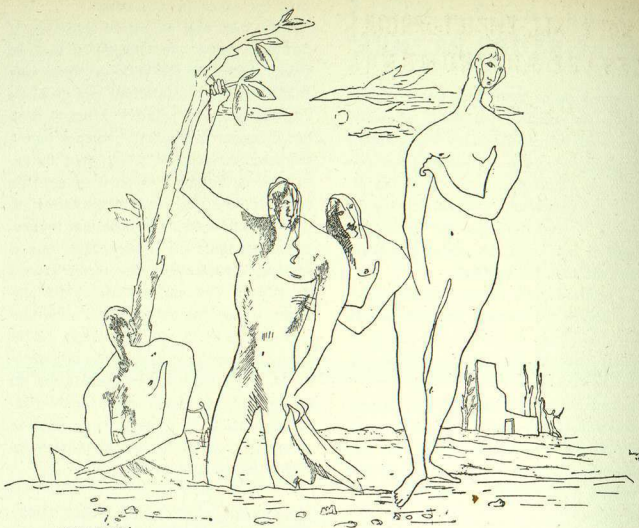
Que la Renaissance ait voulu hisser l'homme jusqu'au rôle de vrai maître de sa planète, rien ne peut y contredire. Sachons mesurer cependant tous les déchets d'une aussi legitime ambition: mais d'une ambition dégenerée maintenant en un narcissisme sans issues. La Renaissance a couté à Dieu les trois quart de son existence. Mais on a remplaçé Dieu par des millions de Dieux, voraces, cruels, destructeurs, et de petite ambition. Chaque peintre, individuellement s'est cru centre du monde. Les besognes gothiques, cette épluchure des surfaces de l'eglise par le sculpteur *anonyme;* il faut bien convenir que c'est dans l'abandon de ces besognes humbles, artisanes, que se situe la rançon excessive de notre liberté. Nous avons voulu être *seuls*: précieux, en proie à un délire individuel. Nous voilà, coffrés, maintenant dans une infecte solitude. La peinture, le tableau, est devenu lentement sous notre orgueil un sadique effort pour entretenir chaque jour le jeu de nos petites impulsions personelles, de nos acrobaties esthétiques. Nous avons peint pour quelques individus qui se sont cru d'esprit rare parce que leur quantité, à eux, etait infime. Et de rareté en rareté, nous voici coupés du monde extérieur.

Soit! Mais il faut vivre. La peinture n'a pas plus raison de mourir encore que la planète. Ce n'est pas le monde qui s'écroule présentement, mais la Renaissance. Alors, ça dechire les entrailles de chacun, de grandes coliques nous bouleversent transversalement: les crampes immobilisent de nos membres entiers. Ce n'est pas la mort; ça, c'est une septicèmie. Ne serait ce pas simplement le temps venu d'amputer? Il faut pour cela divorçer d'avec notre esprit individualiste, divorçer donc d'avec cette chose *barrée,* la peinture de chevalet. Il faut la cantonner dans ce qu'elle est verita-

blement au fond; un instrument d'analise; un moyen-terme; une étape avant ce que d'aucuns ont nommé la peinture symphonique, la peinture de mur. Et, comme se pose en même temps un problème de proprieté, il faut entrevoir une modification radicale du régime de proprieté de l'oeuvre d'art. Laissons le tableau de chevalet à la petite propriété; la fresque au régime collectif. La fresque est un produit social. Elle ne naîtra et ne se developpera et ne se satisfera que sur des murailles appartenantes *à tous*.

Ici, nous butons enfin du front le problème de l'architecture. Rien ne sert de songer au Mur si les murs ne sont point nés. En d'autres termes, les conditions objectives de la naissance d'une peinture de murailles sont elles réunies: y a-t-il une architecture vivante; et moderne?

Il en est une! Qui la voudrait nier se rendrait complice des pires adversaires de la pensée moderne: que l'architecture moderne en soit encore aux tatonnements; qu'elle soit incomplete; fonctionaliste à l'excès: ça passera. Pauvre de formes; pauvre d'aspect (l'époque est diaboliquement pauvre ou plutôt appauvrie: peu importe. Ce qui importe dans une naissance, ce ne sont pas les bégaiments les petites ordures, les égoismes: c'est la naissance d'un gosse. Or l'architecture moderne est née. Elle tend même lentement, sûrement, à une sorte d'universalité: elle s'infiltre en France, en Italie: elle a conquis la Hollande, l'Allemagne; elle ne peut tarder à dominer les Ameriques, la Russie. A' peu de nuances près, elle semble douée partout des mêmes caractères, nudité, simplicité, hantise de la fonction. Elle est nue et sevère, mais c'est qu'elle tend — et avant toute chose — à la création des volumes. Elle sait jouer de la lumière. Elle prefère la lumière au décor, ce qui est une fameuse vertu. Il semble même qu'elle joue sans fin avec la lumière, tant elle s'ouvre, béante, à elle; parfois plus équilibrée «sur des volumes de vides» que «sur des volumes de pleins». Mais elle n'en contient pas moins, refugiées, creés en elle, d'immenses surfaces nues, sevères, jeansénistes, et que le peintre a le devoir de révendiquer. Et l'Architecte de lui donner.

La peinture ne peut vivre, généralement, que dans l'architecture. Celle ci est le support; la directrice; c'est elle qui mésure les possibilités de son expansion en hauteur, en largeur. Et ceci est de grosse importance: les proportions de l'oeuvre peinte calculées par un geomètre. Elle fournit à la peinture une lumière stable, definitive, non soumise aux caprices du collectionneur ou du conservateur de Musée; enfin, elle crée, par l'utilisation de l'edifice, le champ poétique concret, precis, où il aura licence de se developper. C'est de toutes ces limitations que tirera sa force et son objectivité la peinture de murailles.

Jean Lurçat - Disegno.

L'architecture ne peut vivre sans la peinture. La fonction crée peut être une certaine poésie, parfois un certain lyrisme. mais ne crée pas tout entier ce lyrisme. La fonction, abandonnée à elle seule, est *abstraite*. La fresque doit concrétiser, humaniser la fonction, la rendre domestique, familière ou même aristocratique. Un volume ne signifierait rien; une surface serait aussi sonore et désolée et aggressive qu'un cachot si l'homme ne la meublait pas parfois. Pas toujours! Il ne faut certes pas retomber dans l'erreur des civilisations trop cossues, décorant, tatouant chaque fragment plat de surface d'un edifice. Mais, en de certains points cruçiaux du bâtiment, la fresque doit tout à coup sensualiser les surfaces mortes des matériaux, imposer les mots d'ordre ou les hantises de la collectivité. C'est en ceci, c'est dans l'expression de ces hantises non plus individuelles mais collectives, que se situent les devoirs et les conditions de renaissance de la Peinture.

JEAN LURÇAT

CORSIVO N. 32

Oggi, nel campo dell'architettura vi è rivoluzione e non, secondo la legge di costanza intellettuale, un periodo transitorio di prova e di ricerca verso una nuova sintesi delle condizioni permanenti di durata e di equilibrio.

E ripeto: rivoluzione. Ma gli inizi, gli sviluppi, i saggi non hanno finito di susseguirsi, a condizione però che una severa organizzazione economica stabilisca le basi di un nuovo ordine sociale, come è il caso da noi, con l'andata al potere del Fascismo.

Il razionalismo avrà, da allora, un carattere di novità come ora, non essendo le sue condizioni vitali legate alla durata e a un equilibrio perfetto, ma alle scoperte e alle promesse dell'avvenire.

A. S.

(NOTE ALL'ENCICLOPEDIA) CESARE ANTIROMANO?

Apriamo l'Enciclopedia Italiana Treccani e cerchiamo il nome a noi più caro di Roma, il più significativo e più grande: Cesare. Dopo tante interpretazioni straniere ci sorride il pensiero di trovare alfine un'interpretazione tutta nostra, tutta schiettamente e interamente romana. «Scribenti manus injicit et quemlibet festinantem in se morari cogit» ebbe a dire di Cesare Velleio Patercolo; non così però accade al dotto compilatore dell'Enciclopedia, il quale, dopo una molto arida esposizione della vita del Dittatore e delle vicende che a essa si collegano, si limita alla seguente conclusione: «Così finiva (con le idi di Marzo) *il grande episodio cesareo: col prestigio di un nome, di un'impareggiabile gloria militare e di una grandissima popolarità, C. aveva tentato di risolvere la lunga crisi delle istituzioni repubblicane insufficienti a creare un'organismo statale unitario là dove non erano che* disiecta membra *di una conquista affrettata e fatta senza unità di direttive. La soluzione che egli imponeva,* estranea allo spirito della romanità, *era la monarchia assoluta e teocratica sull'esempio ellenistico: con un'eroica audacia che ancor oggi appare mirabile, C. si poneva contro la tradizione e contro la storia, e, ricollegandosi al sogno di Alessandro Magno, vedeva la monarchia universale solo degna di se stesso e di Roma. La sua opera costituzionale fu antistorica e il pugnale di Bruto vendicò i diritti di una tradizione secolare. Ma i futuri imperatori si chiameranno Cesari e da lui trarranno la giustificazione al potere; e l'impero, territorialmente e politicamente, sarà destinato ad essere quello che egli aveva previsto».*

Concludendo: l'opera costituzionale di Cesare fu estranea allo spirito della romanità e antistorica; di conseguenza l'Impero, in cui quest'opera si avvera, fu antistorico ed estraneo allo spirito della romanità; ma allora la romanizzazione dell'Occidente — funzione precipua dell'Impero — fu anch'essa senza dubbio estranea allo spirito della romanità e antistorica? Si può continuare per un pezzo e giungere, tra l'altro, a una ancor più amena illazione: la funzione storica di Roma — quella funzione per cui da venti secoli chiamiamo Roma capitale del mondo — fu estranea allo spirito della romanità e antistorica. (Antistorico: quale brutto equivoco e insignificante aggettivo. Il Croce, ricordiamo, lo rivolse come atto d'accusa al Fascismo, definendo questo movimento antistorico. Di antistoricismo, chiamiamolo pure così, conosciamo un solo esempio: la tenace incongruenza di quei dotti che in questa nostra Italia, maestra di storia e di filosofia della storia al mondo, parlano ancora di antistoria, che è un non senso, un badiale errore concettuale, una ridicola contraddizione in termini).

Troppe sono le incongruenze che nelle poche righe citate si ammassano: elencarle sarebbe lunga, superflua quanto noiosa impresa. Nè, del resto, vogliamo dare lezioni di storia e di logica al dotto compilatore ebreo. (E' veramente curioso che molte delle più importanti voci romane siano state compilate da egregi rappresentanti della razza semitica. Notiamo questo non per alcun senso di diffidenza verso gli ebrei, ma perchè ci sembra alquanto improprio l'affidare, in un'opera quale l'Enciclopedia Italiana, la rievocazione della storia di Roma — che è per noi oggetto non meno di culto che di studio, che rappresenta il patrimonio più sacro e geloso delle nostre tradizioni nazionali — a gente che per abito ereditario di razza rimane estranea al significato intimo di quella storia, e non si trova nelle condizioni più adatte per giungere a una adeguata comprensione di essa).

Non facciamo qui — è ben chiaro — semplici questioni di cultura storica. Ragioni più alte e profonde, ragioni di sensibilità e di moralità più che storica, ci spingono a segnalare la marchiana incomprensione di cui il brano riportato è documento eloquentissimo, e purtroppo non unico nell'Enciclopedia Italiana. Difatti sotto la voce Augusto si attribuisce a Cesare «la tendenza a dare all'Impero Romano il compito di continuare i disegni di Alessandro Magno» e si afferma che «distruggere la repubblica era, in certo modo, distruggere Roma stessa, era dare la rivincita all'Oriente sconfitto». Sotto la voce «Cicerone» si parla della «rapida evoluzione che stava trasformando Cesare nel Divus Julius, *la repubblica in una monarchia di tipo ellenistico, Roma nella capitale soltanto storica di un Impero in cui tutti sarebbero stati a egual diritto cittadini romani e il cui centro avrebbe dovuto fatalmente spostarsi verso l'Oriente».*

Per leggere simile roba non è proprio necessario rivolgersi all'Enciclopedia. Invero, quando vogliamo delibare le elucubrazioni della critica tedesca in fatto di storia romana preferiamo ricorrere ai testi originali.

Come si vede, non è solo l'incomprensione di taluni aspetti essenziali della romanità che profondamente ci irrita. Soprattutto non possiamo tollerare in alcun modo che ci siano serviti di seconda mano, da studiosi italiani, i risultati di una critica tedesca, informata al più teutonico spirito, nell'Enciclopedia Italiana, vale a dire in un'opera che è per molti rami — e dovrebbe essere per tutti e particolarmente per questo — davvero monumentale espressione della cultura nostra. Nell'aggettivo Italiana noi vogliamo vedere non un semplice marchio di fabbrica ma un indice inequivocabile di proprietà spirituale.

Molti volumi dell'Enciclopedia dovranno uscire prima che si giunga alla voce Romani, sotto la quale sarà riassunta la storia di Roma. Si potrebbe perciò rimediare in parte al malfatto. Ma pochissima fiducia abbiamo e ne diciamo le ragioni. Direttore della sezione Antichità Classiche *(era forse troppo una particolare sezione per Roma antica?) è Gaetano De Sanctis, noto quale acerbo e teutonico interprete di nostra storia. Il quale De Sanctis — sempre nell'ambito dell'Enciclopedia — ha trovato il modo di rivelare qualcosa di più che il suo scarso senso di romanità. Difatti nella bibliografia della voce «Cartagine», dal De Sanctis redatta, troviamo citati molti nomi stranieri: Movez, Meltzer, Kahrstedt, Gsell, Ehrenberg, Holm; ma non troviamo la migliore opera in materia, un'opera, finalmente, italiana:* La storia di Roma durante le guerre puniche *di Ettore Pais.*

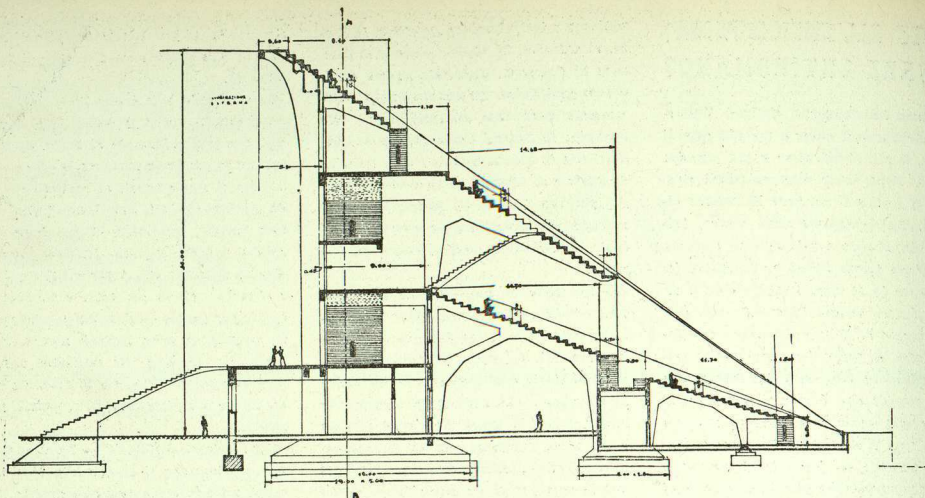
EDOARDO BIZZARRI

CORSIVO N. 33

C'è qualcuno, che ha scritto chiedendo che in Via dell'Impero sia trasportata e tumulata la salma di Carducci.

Queste cose non si dicono nemmeno per ridere. Ma davvero c'è ancora qualcuno che non riesce a considerare l'Italia che come un cimitero? Cattivo gusto.

Via dell'Impero ha da essere il cuore dell'Italia viva. Il Colosseo e i fori ci stanno come cose tornate vive: questa è la grandezza di Via dell'Impero. La gente che vi passeggia è viva e allegra. In Via dell'Impero bisogna farci un grande albergo, la Casa del Fascio, un teatro. Allora il Colosseo e i Fori e le basiliche saranno ancora più vivi.

M. B.

Ingegneri Nervi e Valle - Progetto per uno Stadio in Roma (Sezione tipo)

IDEE SULLA COSTRUZIONE DI UNO STADIO PER 120.000

Lo studio di un grande Stadio è uno dei più bei temi che possana presentarsi a un costruttore.

Prendiamo ad esempio la costruzione di un grande Stadio in Roma. Prima idea fondamentale il carattere di Romanità che, a mio modo di vedere, si può sintetizzare nella uniformità e simmetria più rigorose dell'insieme e nell'imponenza di un unico ritmo di elementi strutturali decisamente esposti.

Altri elementi principali di inquadramento dell'opera sono la copertura di una parte delle tribune che, anche considerando la mitezza del clima di Roma, è opportuno creare per una maggior comodità del pubblico e per considerazione di rendimento economico, e la disposizione delle scale di accesso che debbono portare lo spettatore con la massima chiarezza di percorso alla parte più alta delle gradinate, da dove meglio può individuare i posti disponibili e ad essi dirigersi, evitando gli ammassamenti.

Date poi le dimensioni, che necessariamente la costruzione assume con i suoi 52.0000 ml. di gradinate, è anche necessario preoccuparsi di ridurre la distanza media e massima degli spettatori dal campo di giuoco per assicurare a tutti la miglior visibilità.

La soluzione più naturale di questi differenti problemi si può avere raddoppiando in parte le gradinate in modo che la superiore serva di copertura alla inferiore sulla quale si protenderà a sbalzo senza pilastri di appoggio che turbino la visuale; per il criterio di simmetria su esposto la disposizione si estende uniformemente a tutto lo stadio.

Si ottengono così 30.000 posti al coperto e si raggiunge contemporaneamente un vantaggio secondario tutt' altro che trascurabile: quello di impedire in occasione di scarsa affluenza del pubblico, che il grandissimo invaso di gradinate prenda l'aspetto di desolazione.

Infatti gli spettatori si disporranno in tal caso nella gradinata inferiore mentre l'altra prenderà spontaneamente il carattere di semplice copertura della prima.

La necessità di ottenere al piano terreno perimetralmente allo stadio una serie ininterrotta di locali, con aereazione diretta, ove disporre spogliatoi, gabinetti medici, locali per atleti, uffici, ecc. porta alla formazione delle rampe esterne di accesso del pubblico al primo ripiano.

In corrispondenza delle scale esterne della larghezza di m. 10 ognuna possono trovare posto le biglietterie per le quali le scale stesse offrono naturale copertura.

Le scale interne in numero di 40 della larghezza ognuna di 5 m., portano con andamento rettilineo il pubblico alla parte più alta dei due ordini di gradinate laciando un largo ripiano continuo di 4 metri sul quale il pubblico può circolare.

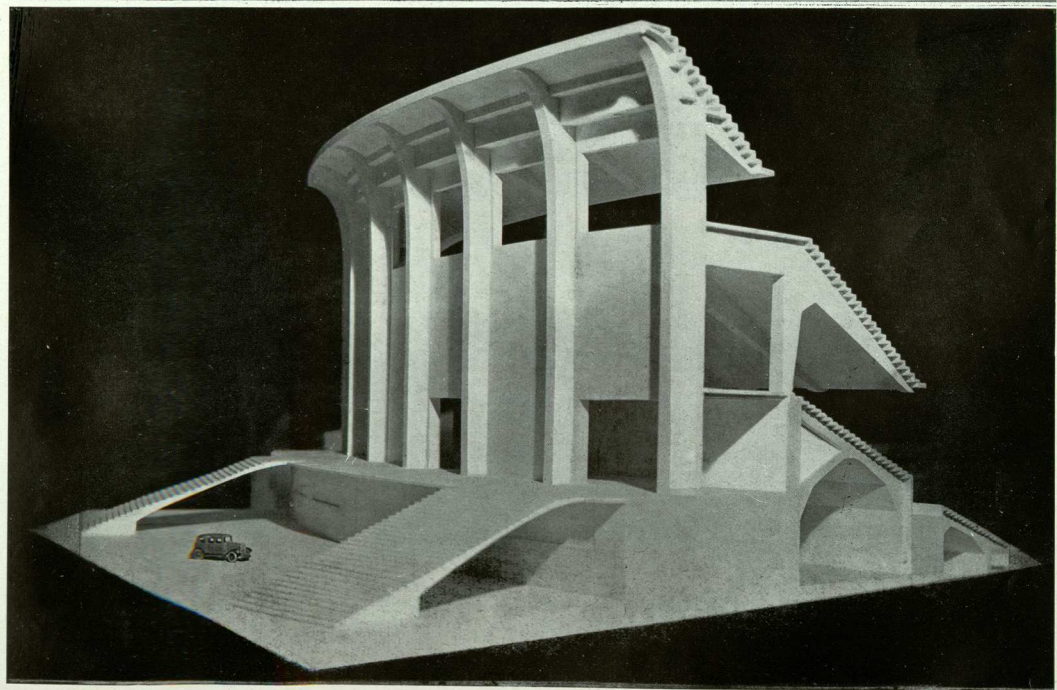
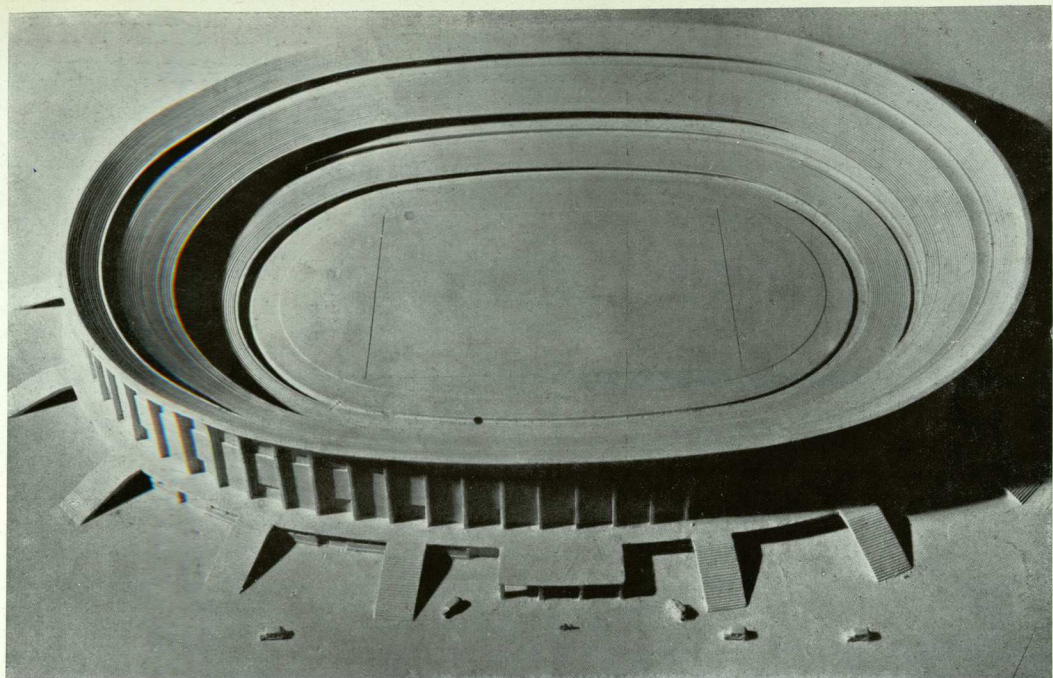
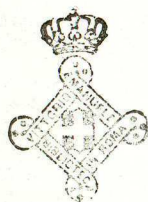
Sotto alle prime rampe di ogni scala interna sono disposti i servizi igienici per il pubblico in posizione chiaramente individuabile e uniformemente distribuiti lungo tutta la costruzione.

Le scale interne ed esterne hanno una larghezza complessiva di 200 ml. e permettono l'uscita dei 120.000 spettatori in un tempo inferiore a 5 minuti primi, con passo assolutamente normale.

L'accesso alla tribuna d'onore è ottenuto con larghe scale partenti da ampi locali posti al piano terreno.

Per la illuminazione notturna dell'opera sono previsti all'esterno due anelli luminosi ottenuti formando con vetri diffusori il ripiano dei gradini esterni superiori di coronamento; per l'interno, dati i rapporti tra altezza e distanza del perimetro superiore delle gradinate rispetto al campo, è possibile disporre fari perimetrali con angolo di illuminazione ancora buono.

La semplicità strutturale dell'opera, l'equilibrio di dimensioni ottenuto tra le varie parti di esse, l'assenza di grandi infissi perimetrali, la semplicità del motivo architettonico esterno e dei materiali impiegati, (rivestimento in travertino fino al primo ripiano, e intonaco bianco inalterabile per il rimanente) garantiscono la massima economia intrinseca dell'opera il cui costo può infatti preventivarsi sui 23.500.000 con un costo medio di circa L. 200 al posto.

P. L. NERVI

Ingegneri Nervi e Valle - Plastici per il progetto di uno stadio da costruire in Roma.

COME RIORGANIZZO LA CINEMATOGRAFIA TEDESCA

L'arte del cinematografo, che noi possiamo e intendiamo sostenere e stimolare, non può rimanere estranea all'attività generale del Nazional-socialismo; ciò costituisce una necessità giustificata e fondamentale del nuovo Governo. Il Governo Nazional-socialista non ha l'intenzione di sostituire la capacità artistica creativa con l'ortodossia politica. E noi sappiamo perfettamente che l'arte procede soltanto da questa capacità creativa, e che in questo campo volere non sempre significa potere.

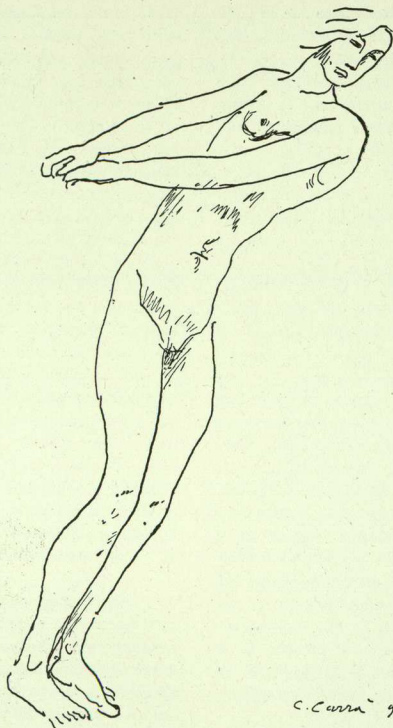
Il concetto di « tendenza » non può essere inteso che in tal senso. La tendenza non deve soltanto riferirsi alla forma immediata degli avvenimenti, vale a dire, noi non vogliamo vedere in ogni film o in ogni opera di teatro i nostri reparti d'assalto marciare sullo schermo o sul palcoscenico. I nostri reparti d'assalto marciano sulle strade. E' questa una delle forme più caratteristiche della vita politica moderna e di tale forma in arte ci si deve servire soltanto quando essa sia artisticamente necessaria, o, nella peggiore ipotesi, quando non si abbiano migliori idee da sfruttare. Sarebbe davvero troppo comodo che, in mancanza di una vera e propria capacità, si pensasse che basta servirsi dei simboli nazionali per provare la lealtà dei proprii sentimenti o per fare dell'arte Nazional-socialista. Personalmente sono convinto che se noi lasciassimo liberamente generalizzarsi questa specie di tendenza nelle manifestazioni della vita artistica, la vita artistica del Paese sarebbe irrimediabilmente paralizzata e rovinata in meno di un anno. D'altra parte i nostri registi non hanno bisogno di darsi troppo pensiero a tale riguardo: essi non potranno mai farci una seria concorrenza nell'arte di mobilitare le masse. Noi, sì, abbiamo imparato a entrare in azione nel momento e luogo opportuno, ma non è questo il compito dell'arte, nè sulla scena, nè sullo schermo. All'arte spettano ben altri compiti.

Dietro al nuovo Stato esistono nuove idee. La comprensione di queste idee, la loro utilizzazione per la vita e per le grandi e piccole tragedie che si svolgono quotidianamente attorno a noi, in altre parole, la realizzazione pratica di tali idee, la loro assimilazione e la loro espressione nell'ambito artistico: ecco, secondo me, il compito dell'arte moderna. Questa è vera « tendenza »; una tendenza cioè che non si limita a drammatizzare il programma di un partito, ma che riesce ad afferrare e a dare forma d'arte a quegli immensi valori spirituali e etici che costituiscono l'essenza del programma di partito e che, con la loro potenza, hanno portato al totale dissolvimento di tutto il precedente sistema statale germanico.

Quanto esposto vale naturalmente per tutte le varie espressioni dell'arte. D'ora innanzi noi avremo un altro genere di arte comica o drammatica, un altro genere di film spettacolare o d'orientamento spirituale, se e in quanto sia lecito parlare di film di tali tipi nei riguardi della passata produzione. Non è però vero che queste innovazioni allontaneranno il pubblico dal cinematografo: è vero piuttosto il contrario, perchè le idee che noi rappresentiamo sono oggi già così profondamente penetrate nell'anima del nostro popolo, che questo non può più neppure immaginare una vita pubblica o privata che non sia tutta intimamente impregnata di queste nostre idee. E' perciò assolutamente ingiustificato il rimprovero che mi si fa di aver così provocato anzichè la salvezza, la crisi della produzione germanica.

Questa crisi non l'ho provocata io: io ne ho soltanto accelerato il processo di maturazione, e il rimprovero che mi viene mosso equivale a quello che potrebbe venir mosso a un chirurgo, che, avendo estirpato un tumore, fosse accusato d'averlo fatto solo per produrre una ferita nel corpo del paziente.

Se poi tutta l'industria cinematografica tedesca ha atteso con grande ansia questa riforma, e se essa teme tuttora che tale riforma possa portare con sè grandi incertezze dal punto di vista della creazione artistica, debbo senz'altro affermare che questi timori sono interamente ingiustifi-

cati. Se gli uomini della cinematografia tedesca avessero avuto orecchie per udire e occhi per vedere, la rivoluzione del 30 gennaio non sarebbe giunta inattesa; essa non avrebbe rappresentato per loro che un avvenimento logico e inevitabile, una necessità storica prevedibile, nei cui riguardi si sarebbe potuto tutt'al più avere qualche incertezza per quanto si riferiva alla maggiore o minore rapidità del suo sviluppo o al momento esatto in cui essa si sarebbe verificata.

Tutti i trapassi portano necessariamente con sè talune difficoltà. Questo avviene sempre, ma soprattutto ogni volta che un popolo si sveglia dal letargo e comincia improvvisamente a creare, formulare nuove idee, e a viverne. Noi non riteniamo che il nostro compito consista nel rendere comoda la vita del tedesco nuovo, bensì nel renderla eroica. Noi non consideriamo come estremo indice di saggezza l'assecondare l'indolenza materiale e intellettuale degli individui, ma siamo invece convinti che l'eredità della civiltà germanica, oggi affidata alle nostre mani, debba essere governata secondo coscienza e con intelligenza. Con un po' di buona volontà tutte le difficoltà possono essere superate. Ne abbiamo superate ben altre, e sarebbe davvero per noi la fine se il popolo tedesco, (e con esso anche i produttori di film) non trovasse in se stesso e nelle proprie forze la fiducia necessaria per superare questa crisi momentanea.

Tuttavia noi, uomini del nuovo Regime, non abbiamo assolutamente il proposito di prender posizione contro le leggi proprie dell'arte; siamo troppo sensibili in materia per ignorare che un tale atteggiamento non solo non sarebbe utile ai nostri fini, ma finirebbe per distruggere inesorabilmente qualunque libera attività artistica. Ogni manifestazione spirituale umana ha le sue leggi, nelle quali e per le quali essa vive. Noi tendiamo a qualche cosa di diverso. Pur lasciando la massima libertà nell'applicazione delle leggi fondamentali dell' arte, noi intendiamo imporre a questa una nuova scala di rapporti con lo Stato; vogliamo cioè creare tra arte e popolo nuovi rapporti, grazie ai quali l'arte non venga più ad adagiarsi a lato del popolo, e questo non resti più immobile e insensibile al fianco dell'arte, ma in modo invece che questa possa ritornare al suo vero compito, di ancella e ispiratrice dello spirito e del sentimento umano. Evidentemente il nostro Governo non può ammettere che idee da noi travolte attraverso un'aspra lotta e una grande vittoria politica, possano ora essere ripresentate al popolo sotto la specie di manifestazioni d'arte.

Tutti sanno che l'artista può creare soltanto nella massima libertà, e che egli opera sempre nell'affannosa ricerca delle sue proprie leggi. Quando lo Stato sarà andato verso di lui e gli avrà imposto come limiti quelli dettati soltanto dall'interesse supremo del Paese, lo Stato avrà compiuto tutto il suo dovere, nè gli sarebbe lecito fare di più.

Ma soprattutto, noi pretendiamo una idonea autorità dei capi. Quando noi ci accorgiamo che alla testa di una organizzazione c'è qualcuno che non è all'altezza del compito che è chiamato a esercitare, dobbiamo eliminarlo. Nè sarebbe giusto lasciarlo al suo posto e sottoporlo al controllo di qualche dilettante. Un simile modo di procedere non condurrebbe a nulla, non purificherebbe l'atmosfera, e non darebbe chiare direttive per l'avvenire. Noi non possiamo ammettere che la nostra industria cinematografica soffra per colpa di questi sistemi e che in conseguenza migliaia di lavoratori corranno il rischio di essere condannati alla disoccupazione.

Noi non ci siamo però soltanto preoccupati dell'attività artistica della nostra cinematografia; abbiamo anche pensato alle sue possibilità di finanziamento. In questi giorni il mondo cinematografico tedesco avrà la gradevole sorpresa di venire a conoscenza della realizzazione di un grandioso progetto di finanziamento per la ripresa dell'attività della nostra industria cinematografica (1). Il mio Ministero non ha esitato dinanzi a nessun rischio, a nessun pericolo e a nessuna garanzia, e ha preso in piena considerazione, con coraggio e spirito di responsabilità, tutto il complesso delle questioni che si riferiscono a questo problema. Crediamo perciò che, se la nostra azione verrà compresa e seguita in basso con lo stesso spirito con cui essa fu ispirata in alto, già nel prossimo autunno e all'inizio della nuova stagione cominceremo a risentire i benefici effetti di questo piano lungimirante e grandioso. D'altra parte vorrei esporre un'altra idea fondamentale: le organizzazioni non debbono avere lo scopo di produrre, bensì quello di consumare. E' questa una verità che ora, grazie all'esempio che noi abbiamo dato in politica, dovrebbe essere già penetrata nell'intimo dello spirito di tutti i tedeschi. In quattordici anni le organizzazioni hanno tentato di produrre. Risultato: bancarotta su tutta la linea! Il produrre è un diritto del singolo individuo, e se questo non possiede la necessaria capacità, dev'essere sostituito con un altro individuo, ma non con un'organizzazione. Riterrei pertanto molto più ragionevole che quelle brave persone che da due o tre settimane stanno facendo una pessima figura nel Partito, anzichè di problemi di produzione, si occupassero di problemi di consumo, e che, invece di riflettere tanto a che cosa debba essere proiettato sullo schermo, pensassero piuttosto a coloro che frequentano le sale. L'importante non sono le organizzazioni dei produttori, ma quelle degli spettatori. Il resto lo si lasci a noi.

Io vorrei mettere in evidenza ancora una volta e nel modo più chiaro e inequivocabile questo mio punto di vista, circa il quale non deve sussistere alcun dubbio: non ho l'intenzione di permettere che i grandi e buoni progetti perseguiti a costo di tanti sacrifici dal nostro Governo vengano annullati per effetto d'azione inconsulta di individui irresponsabili. Il rischio sarebbe troppo grande. Il popolo Tedesco ha troppo diritto a un'arte tutta sua, veramente buona, duratura e nobile, e d'altra parte a me sta troppo a cuore il destino dei nostri artisti, perchè io possa far marcia indietro in favore di codesta gente.

Come già ebbi a rilevare, le questioni inerenti alla vita pubblica trovano i propri limiti là dove la libertà dell'individuo cessa per dare il passo alla libertà della collettività.

Noi non vogliamo rendere uniforme, e perciò noiosa e squallida, la vita tedesca; vogliamo soltanto fissare alla vita pubblica determinati limiti, stabiliti con una certa larghezza, e lasciare che tale vita si sviluppi libera e senza ostacoli nell'ambito di questi confini. Quando il diritto del singolo urta contro le necessità della Nazione, il singolo individuo deve trovare in sè una sufficiente elevatezza di spirito e

---

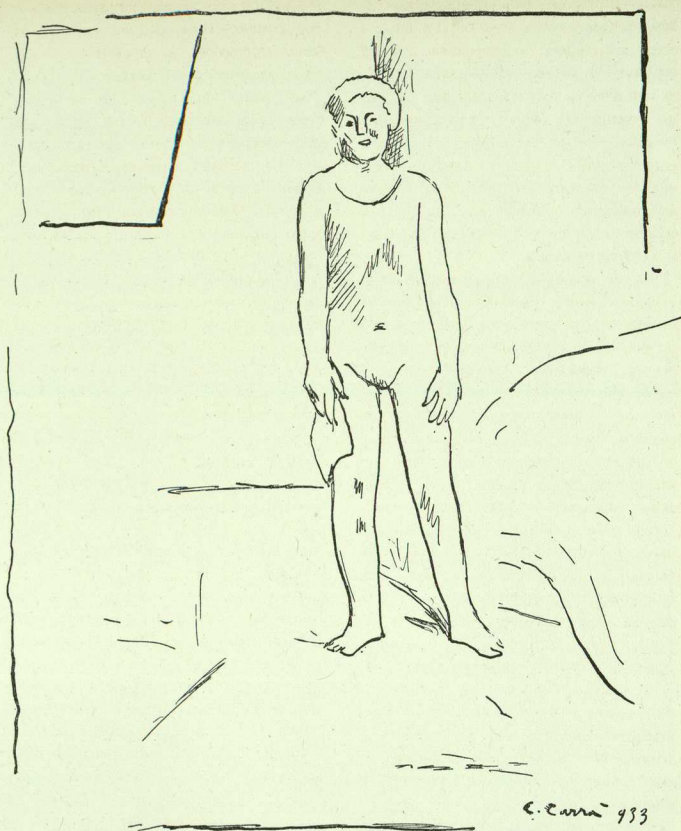
(1) Mentre *Quadrante* 4 andava in macchina, è stata infatti istituita la «*Filmkredit bank G. m. b. H.*» con un capitale nominale di duecentomila marchi. A questa banca per il credito cinematografico, fondata coll'intervento della *SPIO* (Federazione delle Industrie cinematografiche tedesche), della *Reichskreditgesellschaft A. G.*, della *Deutsche Bank* e *Diskonto-Gesellschaft* e della *Dresdner-*, *Commerz-* e *Privatbank*, è stata concessa, in un primo tempo, un'apertura globale di crediti sino alla concorrenza di dieci milioni di marchi.

un bastevole senso di responsabilità per ritirarsi.

I miei camerati tedeschi non si lasceranno certamente trarre in inganno da critiche d'oltre confine circa il riconoscimento dell'importanza di queste nostre idee basilari. Ciò che oggi noi intendiamo fare in Germania è già cosa ovvia negli altri paesi. Da noi si vorrebbe ripudiare il film di tendenza. Ma questa tendenza è invece già fortemente radicata nelle altre nazioni, dove essa viene considerata come elemento primordiale e immutabile. Inoltre noi non vogliamo stabilire che le limitazioni alle quali ho accennato, ma desideriamo fissarle per via di discussione. E' bene però ricordare che vi sono questioni che debbono essere assolutamente escluse da ogni pubblica discussione: e sono quelle che formano, per così dire, le colonne della nostra vita statale e che sopportano tutto lo sforzo dello sviluppo organico della Nazione.

Io ritengo di servire così nel migliore dei modi la nostra cinematografia e la nostra arte, e perciò anche il nostro popolo. Se qualcuno mi obbiettasse esser necessaria anche la volontà, sarei perfettamente d'accordo con lui. Naturalmente non solo la volontà è necessaria, ma anche la capacità. Queste due doti debbono accoppiarsi: il sentimento onesto e serio unito alla capacità, pur essa onesta e seria. Questa cooperazione finirà veramente col produrre la nuova grande arte tedesca. Nessun più severo giudizio di condanna io potrei emettere sul conto degli artisti tedeschi, se dovessi ritenere che essi non sappiano trovare in sè lo slancio necessario per esprimere in forma d'arte i grandi problemi ideali dei nostri tempi. Ma su ciò non ho alcun dubbio.

GIUSEPPE GOEBBELS

L'articolo che il Ministro della Propaganda del Reich ha scritto per Quadrante *è una sintesi dell'atteggiamento assunto dal Governo nazionalsocialista nei confronti della cinematografia tedesca. Questo atteggiamento, che parte dal presupposto dell'esatta valutazione dell'importanza che il cinematografo, nei suoi multiformi aspetti, ha nella vita politica e sociale moderna, si è concretato in un programma logico e completo, già in piena attuazione a poche settimane di distanza dall'avvento del nuovo regime. Bisogna anzitutto notare che l'azione del Governo del Reich è tanto più coraggiosa in quanto con essa non si è esitato a entrare nel vivo del problema con provvedimenti organici, definitivi e totalitari, senza preoccuparsi del fatto se questi provvedimenti tocchino, e sotto certi punti di vista possano ledere, poderosi interessi costituiti, non certo indifferenti ai fini dell'economia nazionale.*

Il dott. Goebbels nel suo articolo determina i tre punti programmatici essenziali: l'orientamento della produzione e la conseguente limitazione della libertà creativa artistica; l'organizzazione degli spettatori; l'appoggio finanziario, necessario per fronteggiare la crisi inevitabile prodotta, oltre che da cause esterne, anche dal voluto nuovo orientamento. I tre punti sono tra loro intimamente connessi.

La necessità della limitazione della libertà creativa rientra perfettamente nei principî fondamentali della teoria fascista, anche se da noi tale limitazione è stata sinora applicata in modo assai blando, per non dire nullo. Non bisogna infatti confondere i limiti della libertà creativa artistica con quelli imposti dalla censura. Queste due limitazioni determinano tre zone distinte nelle quali può svolgersi — almeno in teoria — l'attività produttiva: una vietata dalla censura, una ammessa dalla censura, ma fuori della zona di tendenza, una terza, appartenente a questa zona, e che sola ha il diritto di essere chiamata produzione fascista. Secondo noi è compito e dovere di coloro ai quali sono affidati lo sviluppo e l'orientamento della nostra cinematografia di provvedere a che, se non la totalità, per lo meno l'enorme maggioranza della produzione appartenga a questa terza categoria.

Troviamo l'occasione per dire spregiudicatamente che poco è stato invece fatto sinora da noi in questo senso. La nostra sola legge d'incoraggiamento, quella sul contributo statale all'industria cinematografica, non è certamente formulata in

modo da raggiungere tale scopo. Essa, infatti, si limita a riconoscere il contributo ai film di produzione italiana che posseggano «un minimo di dignità artistica» e la ripartizione vien fatta esclusivamente sulla base d'una determinata percentuale da computarsi sugli incassi lordi ottenuti da ciascuna pellicola. Come può da una simile legge, giustificabile forse in via transitoria, sortire un effetto di orientamento e d'incoraggiamento alla «tendenza»?

L'organizzazione degli spettatori, secondo le idee del dott. Goebbels corrisponde in altre parole a quella educazione del gusto del pubblico che noi da molto tempo abbiamo invano invocato in Italia. L'attuazione germanica potrà forse assumere aspetti più drastici, ma il fine è identico: fare in modo che lo spettatore desideri spontaneamente di vedere sullo shermo quel genere di produzione che il Regime reputa più sano e più consono colle proprie tendenze e coi propri scopi.

Tale organizzazione spirituale degli spettatori non può essere opera di un giorno, ma non è impossibile, se fortemente e coscientemente voluta. Dichiarare una simile impossibilità equivale a dichiarare un'impotenza inammissibile per un Regime forte e totalitario. A chi, da noi, dopo undici anni di Regime fascista, afferma essere il film di tendenza la rovina del cinema (e sono in molti a sostenere questo concetto) consigliamo rileggere le forti parole di fede del Ministro germanico, scritte dopo cinque soli mesi di potere. Non si accorgono i negatori che la loro negazione equivale ad asserire che il nostro popolo non ha ancora assimilato i principî etici e sociali del Regime, ai quali debbono ispirarsi tutte le manifestazioni dell'arte fascista e in modo speciale quelle del teatro e del cinema? Il ministro tedesco, a cinque mesi di distanza dalla vittoria hitleriana, afferma che le idee che il regime rappresenta sono oggi già così profondamente penetrate nell'anima del popolo che questo non saprebbe neppur più concepire una vita pubblica o privata che non fosse tutta intimamente impregnata di quelle idee. E' lecito consentire che in Italia si pensi oggi diversamente?

Noi siamo convinti — e ne abbiamo le prove — che il pubblico Italiano si sta già orientando anche verso il film di tendenza, inteso nel senso chiaramente indicato dal dott. Goebbels; ma se ciò non fosse la colpa ricadrebbe tutta sull'azione deficiente di coloro cui incombe l'obbligo dell'orientamento della produzione e dell'educazione del nostro pubblico.

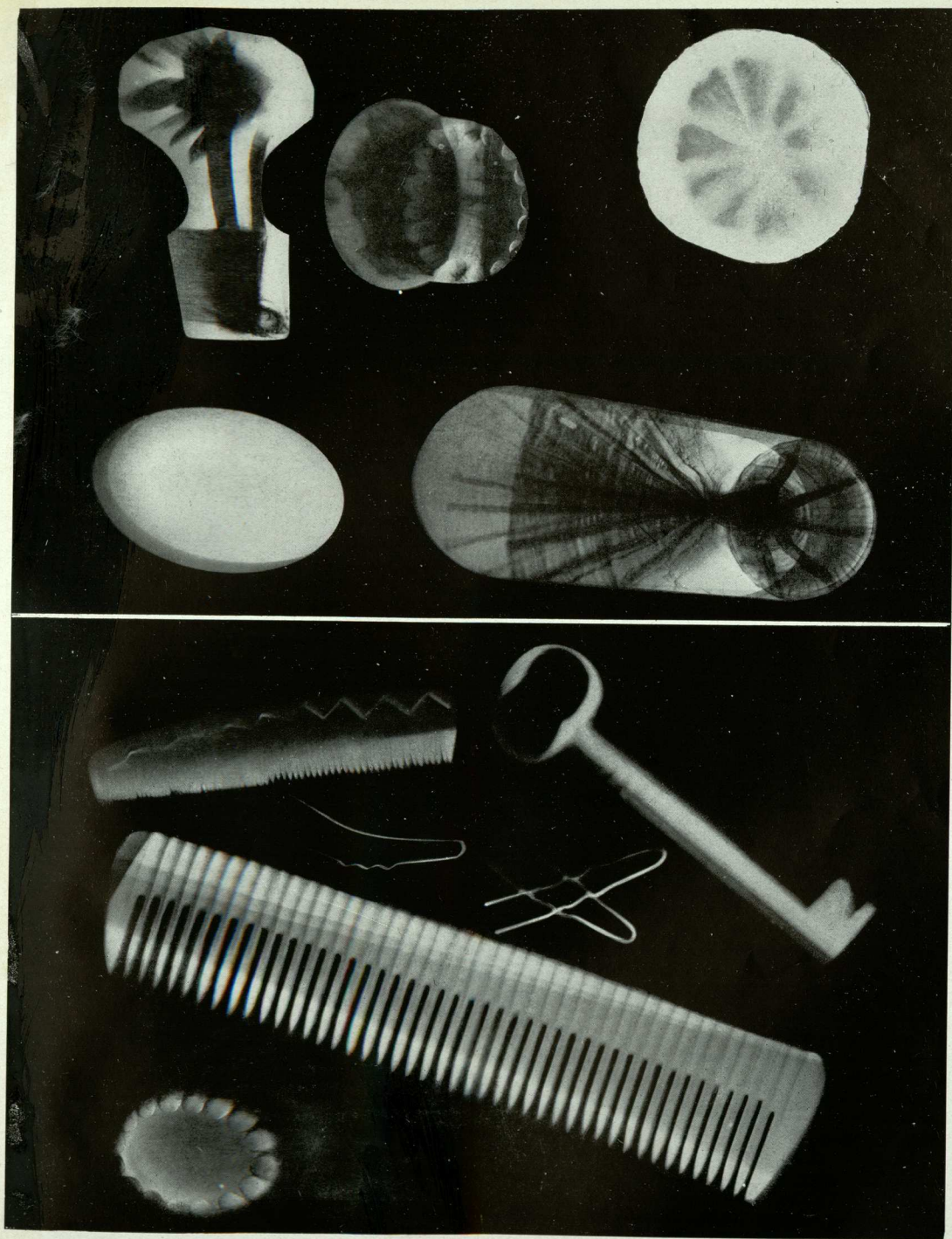
Nella grande opera di ricostruzione e di rinnovamento intrapresa dal Governo hitleriano sono inclusi, oltre all'orientamento della produzione e all'organizzazione della produzione tecnica e dell'industria del noleggio e dell'esercizio, anche l'orientamento e il controllo della stampa cinematografica e della critica. In merito a quest'ultimo punto vorremmo limitarci a chiedere quale sia stata l'azione svolta in Italia in tale delicata e importante materia. Azione assolutamente indifferente, sì che l'Italia oggi manca completamente di una stampa cinematografica tecnica e di classe che possa sostenere degnamente il confronto, non diciamo con quella tedesca, americana o francese, ma persino con quella spagnola, portoghese, giapponese e financo indiana. Anzi, questo atteggiamento agnostico è stato così deleterio, che si è andata persino diffondendo l'opinione, autorevolmente rappresentata, che stampa e critica cinematografica siano elementi perfettamente inutili e privi di ogni influenza nell'orientamento della produzione e del pubblico.

Quanto l'azione del Governo nazionalsocialista nei riguardi della cinematografia tedesca sia stata organicamente concepita e realizzata è infine provato dal provvedimento che istituisce la banca per il credito cinematografico e dalle disposizioni inerenti al funzionamento e agli scopi di questo istituto. Qualsiasi possa essere lo scopo che il Governo hitleriano si prefigge di raggiungere traverso l'assoluto controllo e dominio della cinematografia tedesca, e se anche i risultati finali ai quali il nazionalsocialismo vuol giungere dovessero per qualche aspetto differire da quelli che avevano indotto anche il Regime fascista a considerare il cinema come uno dei più potenti mezzi di educazione e di espansione spirituale, una cosa è innegabile: che l'azione così rapida, decisa e organica del nuovo Regime germanico conferma all'evidenza l'enorme importanza che il Governo tedesco attribuisce all'organizzazione industriale e allo sviluppo di una cinematografia strettamente nazionale e severamente orientata.

Per quanto un confronto con la situazione attuale della cinematografia italiana possa riuscire penoso, non ci è possibile esimerci dal farlo.

Parlar male della cinematografia è oggi in Italia una moda; così come lo è l'ostentare per questa arte-industria un insuperabile pessimismo, non privo di un certo disprezzo. Anche senza ricorrere all'autorevole appoggio di altissimi riconoscimenti, bisogna convenire che tutto questo è profondamente ingiusto e avvilente, come lo è sempre la constatazione di un male individuato e di proposito non debellato. Perchè ci rifiutiamo energicamente di credere che la crisi della cinematografia italiana debba essere considerata come endemica o cronica.

Bisogna essere una buona volta sinceri, e anche logici. Noi vorremmo chiedere a coloro sui quali incombe l'obbligo di vegliare allo sviluppo della nostra cinematografia — spettacolare, propagandistica, culturale e scientifica — se essi siano o no intimamente convinti dell'utilità, anzi della necesità, che l'Italia fascista abbia un suo cinematografo nazionale, fiorente e degno. In caso negativo ce lo dicano chiaramente, senza ambagi, e mettano un punto alle continue dichiarazioni in senso contrario, così poco sincere, se giudicate alla stregua dei fatti. Sapremo allora almeno a che cosa attenerci e che cosa attenderci da loro. Se, invece, di tale necessità fossero davvero convinti, essi avrebbero anche il dovere di agire in modo fattivo, energico, fascista. I capi non possono assistere inerti allo sfacelo e all'impantanamento sempre più grave di un'attività che a noi sembra così bella ed importante; ed è da loro che tutti quelli che in Italia sentono ed amano il cinematografo (e non sono pochi) hanno il diritto di attendere, non dei milioni, ma un intervento fattivo e una legislazione che tenga conto dei fatti, delle possibilità e dei bisogni della cinematografia italiana nell'anno XI.

Da anni, e ovunque, si sente dire e si legge che la sola, l'unica questione da risolvere per salvare il nostro cinema è quella degli uomini. Sappiamo che tale questione è la più facile in teoria ma la più scabrosa in pratica. E ciò perchè essa si identifica con la necessità di trovare, oggi, fra quarantadue milioni di cittadini italiani, cinquanta uomini che sentano ed agiscano, in materia di cinematografia in modo diverso dagli uomini in auge ai tempi della U. C. I. e di Francesca Bertini. E anche perchè si tratta di trovare chi non vi dica che «ci vuole della gente pratica», come se la pratica che conduce alla rovina le aziende fosse la sola da portarsi come esempio. Perchè infine tale questione si identifica con la necessità che i capi non credano più a queste interessate fandonie.

Gege Boitinelli - Due fotogrammi (sezione fotografica della V Triennale).

Non possiamo chiudere questa breve esposizione senza richiamare l'attenzione del mondo cinematografico italiano anche su qualche pericolo esterno che, se non tempestivamente combattuto, potrebbe minacciare il nostro cinematografo.

L'avvento del Governo hitleriano e il suo pronto intervento nel campo cinematografico hanno arrecato, come si è visto, qualche forte scossa alla compagine industriale ed economica della cinematografia tedesca. La reciproca simpatia esistente fra il popolo tedesco e quello italiano, rafforzata oggi da un'indubbia comunità di interessi politici e da una certa analogia fra i regimi dei due paesi, ha messo l'Italia in primo piano nelle possibilità di diventare uno degli sbocchi più importanti dell'industria cinematografica tedesca, tanto per la produzione artistica quanto per quella tecnica. Questa speciale posizione del nostro Paese è anche divenuta più spiccata per effetto della rottura o della diminuita cordialità dei rapporti collaborativi fra la Germania e altri Paesi europei. Infine questa particolare situazione viene a coincidere proprio con uno dei momenti di massima depressione della cinematografia italiana. Ci troviamo dunque di fronte a un complesso di elementi che tendono a orientare con particolare insistenza verso il nostro Paese le correnti espansionistiche della cinematografia tedesca. La saldezza della nostra lira, la tranquilla laboriosità dell'Italia fascista aggiungono nuove attrattive a questo naturale e logico movimento di espansione.

Nessuno più di noi, che siamo sinceri amici e ammiratori del popolo Germanico, può desiderare che tale favorevole stato di cose conduca a una collaborazione cordiale e fattiva tra la cinematografia tedesca e quella italiana, nel reciproco interesse. Noi abbiamo sempre portato a esempio lo spirito d'organizzazione e la grande capacità tecnica e artistica della cinematografia germanica e non abbiamo mai fatto mistero di questa nostra simpatia e del desiderio che il nostro cinema seguisse le orme di quello tedesco, specialmente nei suoi aspetti tecnico-industriali. Nessun dubbio quindi sulla nostra sincerità quando noi dichiariamo di essere convinti fautori di un'attiva collaborazione fra le attività cinematografiche dei due paesi.

Tuttavia ci sembra doveroso fare qualche riserva e qualche messa a punto. Ad assumere questo atteggiamento ci spingono alcuni elementi di fatto e talune considerazioni che desideriamo esporre con serena franchezza.

In questi ultimi tempi abbiamo assistito alla calata in Italia di numerose personalità rappresentative dell'alta industria cinematografica tedesca e di uno stuolo di tecnici: dai direttori generali di grandi case produttrici a quelli di potenti aziende tecniche, dai rappresentanti di gruppi bancari a quelli delle grandi organizzazioni industriali. Non avremmo avuto motivo che di rallegrarci se tali visite non fossero state accompagnate da qualche fenomeno che ci preoccupa: l'eccessivo zelo di qualche corrispondente di fogli tedeschi notoriamente legati a quelle industrie, l'atteggiamento un po' troppo osannante di qualche esponente della stampa cinematografica italiana, atteggiamento che ha sorpassato in qualche caso i limiti del buon gusto, anche se si vuol tener conto delle esigenze della più cordiale e ospitale accoglienza; e, last but not least, *l'atteggiamento forse un po' troppo.... sicuro di sè, di qualcuno dei nostri ospiti e specialmente di qualche esponente delle grandi organizzazioni industriali. Ma, più di tutto, ci ha sorpresi e un po' allarmati ciò che in certi ambienti si è andato ripetendo con insistenza, e cioè che mai si sia presentata occasione più propizia dell'attuale per risollevare le sorti della cinematografia italiana, per poco che si volesse o sapesse approfittare delle numerose offerte di collaborazione germanica.*

L'occasione, secondo noi, può essere ottima, ma è anche molto pericolosa. I nostri amici Tedeschi son venuti qui con piani meravigliosi e con proposte davvero allettanti. Ma noi Italiani siamo per natura diffidenti e sappiamo anche, per dolorosa esperienza, che certi contratti e certi accordi, fatti fra forti e deboli (parliamo di cinematografo) si risolvono spesso a tutto vantaggio dei primi e a molto svantaggio dei secondi. Le passate esperienze, anche non troppo remote, stanno a dimostrare come i negoziatori dell'Italia cinematografica non siano sempre stati felici negli accordi stipulati coll'estero.

D'altra parte non bisogna dimenticare che altro sono gli accordi politici ed altro quelli industriali. I primi possono godere, impunemente o quasi, di una certa elasticità, che sarebbe invece fatale, nei secondi, agli interessi di almeno uno dei contraenti. Attenzione, dunque, agli entusiasmi eccessivi o troppo ingenui, o alle affrettate decisioni.

Si possono trovare numerose vie per giungere a forme collaborative che conciliino gli interessi di ciascuno dei contraenti con quelli dell'altro; nel caso specifico: accordi temporanei di produzione, di sfruttamento, di acquisto di materiale, di scambio di pellicole o di personale artistico o tecnico. Tutto questo va bene, ma ciascuno deve rimanere assolutamente padrone in casa sua, tanto più quando si tratta di materia così delicata come quella cinematografica in regimi totalitari come quelli fascista e nazional-socialista.

E soprattutto a noi sembra anche questione di dignità nazionale; l'Italia fascista ha saputo fare ben altro da sè, e saprà certamente trovare in sè stessa i mezzi e le forze per crearsi la sua nuova cinematografia e per svilupparla in tutti i suoi rami, senza bisogno di soccorsi o di puntellamenti d'oltre frontiera.

I nostri amici tedeschi ci stimeranno certamente ancora di più se daremo loro l'impressione ben netta di esser sempre pronti ad una collaborazione sincera, ma anche ben decisi a declinare ogni forma di non desiderato e pericoloso condominio.

ERNESTO CAUDA

CORSIVO N. 34

La condanna capitale che è stata gratuitamente emessa contro il funzionalismo risiede nell'argomento che, nell'ordine nuovo, il quale tende a instaurarsi con le nuove forme economiche che comporta, l'architetto sarà di più in più soggetto alle condizioni di stretta utilità della costruzione, e che così, da quello di creatore il suo ruolo sarà abbassato a quello di semplice esecutore, senza iniziativa, nè autonomia.

*Niente di più banale e di più ingiusto poichè i sistemi della nuova architettura hanno abbastanza varietà perchè l'architetto conservi la sua iniziativa e la sua autonomia personale. Al contrario; ci saranno sempre degli iniziatori, dei creatori, altrimenti detti poeti: sono assolutamente necessari, indispensabili. Il fatto di cantare giusto non è un errore. Ma invece di trastullarsi nei meandri filamentosi dell'*Arte *artistica, i funzionalisti costruiranno. E come gli architetti della Rinascenza italiana, saranno essi pure degli umanisti, degli eruditi e dei tecnici.*

A. S.

COMMENTO ASSURDO ALLA TECNICA DEL FOTOGRAMMA

La poesia è forse — oggi più che mai — una « entità » unica che esiste a sè e a sè vive vita propria; l'artista la scopre, sottraendola al mistero dell'inespresso. E la traduce in una delle tante lingue.

Poesia tradotta in parole, in suoni, in linee, in piani, in volumi, in luce (poesia per dire musica, pittura, scultura, architettura, cinema, fotografia).

Tutto il resto non interessa. Tutto il resto è letteratura.

Oggi l'evocazione di mondi favolosi e lontani non ci affascina più. I miti e i fantasmi dell'antica Grecia, l'Oriente delle Mille e una notte, oggi tacciono per noi: nè il « terror antiquus » colle sue grandi e terribili cose fuori scala umana ha più presa sui nostri temperamenti, scanzonati e scettici come siamo in materia di sistema metrico decimale.

La mitologia delle cose di ogni giorno, delle cose dalle quali non ci si attende il « frisson », e che non si vedono più perchè si vedono troppo, è oggi inverosimile pretesto alle nostre emozioni.

Oggi è per noi più inquietante l'apparizione medianica degli oggetti domestici: la loro anima, « rivelata » dalla tecnica del fotogramma, ci turba maggiormente. Un foglio di carta sensibile e pochi oggetti (nè strani, nè inconsueti): i mezzi contano meno. La luce regolata, frazionata, interrotta, sfumata, lavora nell'ambito del fantastico: sole e ombra. La luce genera l'ombra, dall'ombra è generata la luce.

Mondi estatici e stupefatti si rivelano; in ordine magico si allineano gli spettri degli oggetti di ogni giorno, evadendo dalle norme della vita comune per comporsi in un ordine ermetico, in una distribuzione da cabala. Tavola pitagorica delle possibilità inattese, latenti nelle cose umili (un uovo, un tappo di vetro, un bicchiere). E' l'ora nella quale la realtà si scompone, metamorfosandosi in aspetti allucinati di sogno; dal nulla nascono, prendono corpo e luce, fosforiche, le immagini spettrali degli oggetti più innocui.

Sotto tale apparenza fantomatica un pettine, una chiave, una spilla, si « *vedono* » per la prima volta; per la prima volta si « sentono ». L'anima delle cose si rivela; favole brevi e drammi statici si compongono sulla metafisica dello schermo nero.

Sommerse in una atmosfera inverosimile, le cose non sono più le cose, « dramatis personae » di una tragedia ottica senza suono e senza movimento, fossilizzate in un sonno di pietra.

Le cose sono un'altra cosa, diversa. Si pensa ad una pantomina di silenzio e di ipnosi dove da un istante all'altro l'anima di ogni oggetto potrà dire cose terribili e inattese, come nel teatro greco.

Collezione d'impronte di oggetti criminali, natura morta poliziesca di una surreale Edipodia d'oggi?

Perchè non attenderci da Han Ray o da Paul Klee una cinematografia « *tutta così* »?

Ma le cose restano le cose, e nessun film di « *fotogrammi* » verrà mai, nel tempo, a sondarne l'ambiguo mistero.

Gli oggetti, docili, rientreranno nell'ordine comune, e il banale quotidiano ci soffocherà fino al disgusto.

Allora? Allora, quello che ci resta a fare, ce lo insegna René Crevel:

« Alors, même exilé au pays de l'habitude, des hommes en chair et os, des montagnes en pierre et en arbres trop véridiques, il n'y a qu'à fermer les yeux, comme au temps de l'enfance, lorsqu'on découvre que le noir c'est un mensonge, car, sous les paupières hermétiquement closes, mille feux minuscules et cependant plus grands que nos étoiles patentées, s'allument ».

LUIGI FIGINI

CORSIVO N. 35

Si è potuto credere che, come conseguenza della dottrina di Le Corbusier e dei primi novatori, l'Architettura sarebbe diventata soltanto l'oggetto di una standardizzazione dei valori plastici ed emotivi, e che l'architetto sarebbe giunto a spersonalizzarsi completamente, in favore di un'architettura razionale, esclusivamente internazionale e fondata sulla scienza e sulla tecnica, senza l'apporto del lirismo creatore.

Ma, benchè in principio la dottrina di Le Corbusier possa essere quella di tutti i creatori in architettura e benchè standardizzi gli oggetti e le funzioni dell'architettura, essa offre, all'emozione di un lirismo puro, una via libera, per mezzo della scienza e della tecnica. E, da questo accordo tra la espressione comune nel tempo e le ricerche appassionate dell'invenzione, una possibilità di raggiungere la grandezza riservata all'avvenire delle nuove standardizzazioni. *A. S.*

LETTERE A QUADRANTE

Tutti i lettori i quali vogliono interloquire sulle idee che « Quadrante » agita possono scriverci liberamente. Anche coloro che intendono manifestare idee contrastanti con le nostre: « Quadrante » è rivista di discussione, di aperta e libera discussione. (Sia detto per avvertenza anche a coloro che odiano a morte le discussioni, beati soltanto della loro pigrizia mentale o della loro convenienza).

Il progetto dell'ing. Gaetano Ciocca pubblicato nel numero scorso ci ha procurato varie lettere, tra le quali scegliamo questa dell'ing. Guido Fiorini.

Onorevoli Direttori,

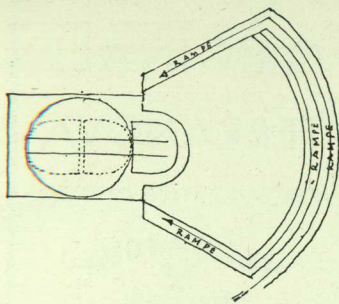
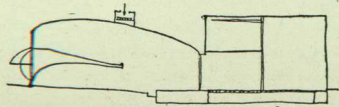
Leggo nel « Quadrante » 3 l'articolo dell'ing. Gaetano Ciocca a proposito del suo studio sul teatro di masse. Mi è molto interessato ciò che egli dice a proposito di questo grande problema di architettura vivente. Lo studio mi induce a intervenire nell'invocata discussione, con queste mie precisazioni:

1) *condizioni di visibilità e audibilità nei rapporti della forma della sala.*

Io non credo che la forma circolare della sala sia la più adatta per soddisfare queste due condizioni. Infatti, mentre la metà opposta alla scena dà una eccellente visibilità, lo stesso non si può dire per l'altra metà. Le frasi dell'autore dello studio: « Ci abitueremo a vedere lo spettacolo della scena ora di fronte, ora di fianco, ora di dietro come siamo abituati a vedere lo spettacolo della vita », mi sembrano osate.

Lo capirei un poco se la scena si spostasse durante lo spettacolo rispetto alla posizione degli spettatori in modo che questi avessero continuamente punti di vista variati. Come succede nel cinematografo. *Ma così non è*. In verità più di un quarto degli spettatori vede lo spettacolo in condizioni sfavorevoli. Non deve essere piacevole vedere *durante tutto lo spettacolo* gli attori che voltano sempre la schiena e che hanno per fondale prospettico pubblico e pareti della sala. La scena deve essere *veduta frontalmente*.

Allora la forma conveniente non è più il cerchio ma il *settore circolare*. In questo caso la scena potrà essere situata anche *esattamente* al centro del cerchio di cui il settore è una parte. E' la soluzione

che la geometria suggerisce. Così, modificherei la planimetria del teatro come in questo mio schizzo a stilo:

Dice l'ing. Ciocca: «La cupola del teatro è divisa in due settori circolari, l'uno incombente sulla scena, l'altro sulla sala. Sopra la scena la volta è conformata secondo le esigenze della illuminazione, e mentre i suoni devono essere assorbiti per evitare gli echi. Nella parte incombente alla sala, il profilo della volta è conformato in modo che il suono, che vi perviene dal palco, si rifletta e contemporaneamente diverga ai lati in modo da rafforzare l'audizione alle balconate». Ciò non mi pare giusto e bene realizzabile. Infatti la curva della cupola relativa alla parte opposta della scena si può studiare in maniera che risponda ad eccellenti condizioni acustiche (dico si può studiare perchè non sarà quella accennata nello schizzo della sezione Ciocca) ma *evidentemente* l'altra metà se sarà studiata agli effetti della buona riflessione della luce, probabilmente non avrà buone condizioni di audibilità. Certamente avrà condizioni molto inferiori a quelle dell'altra metà. Ora questa metà della sala in cui l'acusticità non può essere ottima, contiene una notevole quantità di spettatori che sono precisamente quelli che vedono gli attori nella schiena o di fianco. *E' la parte del teatro che non va, alla quale occorre cambiare forma.* Il settore circolare che elimina tutti questi difetti anche qui si impone. La cupola avrà il profilo determinato da una curva unica risultante dalla media fra l'una determinata dal calcolo numerico, l'altra dal metodo grafico. Il profilo sarà presso a poco quello di questo mio schizzo a stilo:

Così avverrà che potrà essere risolto il problema della buona ed uniforme audibilità in tutti i punti della sala. La buona illuminazione del palcoscenico non è difficile e non deve così preoccupare. Si utilizzeranno le pareti laterali. Si può.

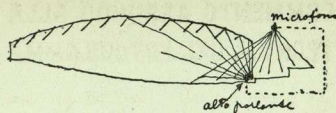
2) *Scale.* Mi pare che si debbano superare le scale. Sono antiquate (questo vorrebbe dir poco) e pericolose (questo conta moltissimo). In un teatro moderno inadattabili. Meglio sostituirle con *rampe.* Due rampe, nel nostro caso.

Le scale dello studio Ciocca sono anche ingombranti. Occorre una certa proporzione fra gli organismi delle macchine-edificio. Non è questione di stabilire ricette, ma scale che occupino una superficie quasi uguale al teatro, quando lo stesso Ciocca giustamente afferma: «Nel teatro di masse, un metro quadrato inutilizzato o una lira sprecata sono posizioni perdute nella battaglia impegnata contro l'impopolarità». Penso che si può ottenere lo stesso scopo con meno spazio e con un organismo più adatto e più economico. Le due rampe devono essere a giorno (come una strada) e sorrette da pilastri circolari.

Le quattro fila di balconi le sostituirei con un'unica grande galleria capace per lo meno come i balconi. E' possibile, per ragioni di acustica, che convenga tenere la sala più grande e abolire addirittura la galleria.

La sala che ho descritto è simile alla grande sala di 15.000 persone studiata dagli architetti Le Corbusier e P. Jeanneret nel famoso progetto del palazzo progettato per il Governo dell'U. R. SS. per coronare il piano quinquennale. Anche qui la forma è quella di un settore circolare. Anche qui vi sono le rampe. La curva acustica del soffitto è simile a quella da me tracciata e proviene dai calcoli di M. M. Molin e di M. Marty; i lavori acustici sono stati impostati e diretti da M. Gustave Lyon.

«... La voix des acteurs, des figurants sur la scène est séparé des auditeurs par un «abîme» de 11 mètres. Toute l'émission est collectée à 30 mètres de hauteur par un microphone relié à un haut parleur situé en un point strictement mathématique devant la scéne. Cet emetteur projette des ondes sur la conque acoustique du plafond qui distribue l'onde avec équivalence à tous les auditeurs (une parte maximum de 10 % aux derniers rangs)».

Sono parole di Le Corbusier che io tolgo dal numero speciale di autunno 1932 dell'*Architecture Vivante* (ed. Morancé).

Queste mie osservazioni non hanno il carattere di critica allo studio dell'ingegnere Ciocca, ma soltanto quello di esposizione di altre idee in proposito allo scopo di portare contributo alla soluzione del teatro per ventimila.

Ing. GUIDO FIORINI

Il mio articolo su «Quadrante» 3, più che lo studio del teatro di masse, è l'invito allo studio del teatro. Quindi è anche l'invito alle obbiezioni, e le obbiezioni dell'ing. Fiorini sono particolarmente interessanti per me, perchè si riportano allo stesso punto da cui sono partito io, lo studio della sala delle adunanze per il palazzo dei Sovieti di Mosca, capace di 15.000 *persone.*

Vi è però una sostanziale differenza tra la sala sovietica e il mio teatro di masse ed è che la sala di Mosca.... non è un teatro. Essa non ha palcoscenico, ma una arena, sulla quale, durante le adunate, prendono posto i membri del Governo e le rappresentanze, e sfilano le parate. La disposizione della sala adottata nel progetto Le Corbusier, e in molti altri, è logica, come è logico l'uso del microfono per portare la voce degli oratori nei più lontani punti della sala.

Il teatro di masse, destinato specialmente alle grandi rapppresentazioni musicali, ha ben altre esigenze. Il problema principale è fare sì che nessun spettatore si trovi a distanza dalla scena che gli impedisca di gustare in pieno lo spettacolo. La forma della sala Le Corbusier non si presta, e gran parte degli spettatori è troppo distante dalla scena. (Ai microfono non è il caso di pensare). Colla forma da me adottata, che è ancora il settore circolare, ma abbracciante un angolo al centro quattro volte maggiore del settore di cui lo schizzo dell'ing. Fiorini, la distanza massima dello spettatore dalla ribalta si riduce a circa la metà, ed in ogni caso al minimo. Questo è l'essenziale. Che la scena si osservi da tre quarti della circonferenza, anzichè da meno di un quarto, non è affatto un inconveniente per l'udito e neppure per la vista. Gli

spettatori dei settori laterali vedranno di profilo quello che il settore centrale vede di faccia; che se poi gli attori si muoveranno normalmente sul palco, tutti godranno lo spettacolo in ugual misura.

Non parliamo poi delle risorse scenografiche: pensiamo ai vecchi alberi di sfondo delle vecchie scene, ritagliati nella tela, e a quello che può essere un nero albero piantato in mezzo al palcoscenico, albero da qualunque parte lo si veda.

L'ing. Fiorini si preoccupa dell'acustica: la mia idea è che la platea riceva solo il suono diretto e le balconate ricevano il suono diretto o il suono riflesso dalle volte. La differenza del cammino dei due suoni sarà abbastanza piccola per evitare il frastuono. Sono perfettamente sicuro della possibilità geometrica di ripartire equamente il suono riflesso, concentrandolo specialmente nei punti più lontani.

La molteplicità delle balconate è dovuta appunto a preoccupazioni acustiche; giova notare poi che le balconate multiple sono più comode, più economiche e più facilmente sfollabili della balconata unica. La facilità di sfollamento è un requisito essenziale; io credo di avere risolto il problema nel modo migliore, frazionando porte, guardarobe, scale. (Ben vengano le rampe al posto delle scale, purchè siano distribuite in modo da evitare ingorghi). Nel mio teatro si esce dalle balconate all'aperto, nei ripiani delle scale, da ventiquattro aperture uniformemente distribuite; l'ing. Fiorini esce dalla unica balconata sulle rampe, mediante due sole aperture.

Con queste mie controosservazioni io non intendo affatto svalutare le osservazioni dell'ing. Fiorini, al quale io sono gratissimo, poichè col suo intervento, e specialmente col richiamo alle idee di uno dei più grandi e dei meno sedentari architetti viventi, egli conforta la mia tesi fondamentale, che problemi così poderosi si risolvono soltanto con la collaborazione. Io mi persuado più che mai che la strada da seguire è questa: studiamo nei suoi dettagli un teatro di massa (il mio o un altro che sembri migliore) e poi studiamo e confrontiamo, pure nei dettagli, le varianti che si presenteranno possibili. Questo è l'unico metodo, un po' lungo e faticoso se si vuole, per arrivare allo scopo di costruire il teatro più comodo, più economico, più perfetto, più degno di Mussolini.

Ing. GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 36

Quanto mi ha fatto piacere la faccenda del « tubo di stufa »! Spesso m'ero domandato come mai il Fascismo tollerasse il cappello a cilindro, che è di spirito nettamente protestante.

E ancora mi domando come mai il Fascimo abbia rimesso di moda il tait (negli inviti è scritto tight), che è di spirito nettamente franco-borghese-massonico.

M. B.

CORSIVO N. 37

« Critica Fascista » commentando le note di Bontempelli al discorso del Duce alla Società degli Autori (« Quadrante » 2), in « dogana », concordando con lo scritto, trova occasione di affermare alcuni punti di vista relativi alla propaganda, che sottoscriviamo.

« Molti credono che basti allineare delle cifre, stampare delle fotografie e fare delle generiche affermazioni per una efficace propaganda. Ma costoro sbagliano di grosso. La propaganda per essere efficace dev'essere indiretta, persuasiva, sostanziosa.

« Chi vuol fare della propaganda deve anzitutto preoccuparsi che essa non ingeneri il sospetto e quindi il disgusto e l'indifferenza. Occorre graduare e distribuire i compiti, mirare alla sostanza più che alla forma, operare in modo tale, insomma che le conclusioni sieno tirate dal pubblico stesso e non offerte belle e pronte. In conclusione la propaganda ha un compito limitato che consiste nel preparare il terreno fecondo per la seminazione delle idee nuove, e nello stesso tempo una suprema importanza perchè è quella che può creare lo spirito nuovo ».

CORSIVO N. 38

Numerosi autori e editori ci spediscono libri in omaggio e per recensione. Già qualcuno si lamenta di non aver lette le tradizionali venti righe, o l'annuncio nei « libri ricevuti ».

Avvertiamo che « Quadrante » gradirà moltissimo se autori e editori non gli invieranno i loro volumi. Se qualche libro ci interessa lo richiederemo direttamente.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI
DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE, 100